فن التأليف الروائي

تأليف

د. نبيل راغب

الناشر
مكتبة مصر
٣ شارع كامل صدقي - الفجالة

دار مصر للطباعة
سعيد جودة السحار وشركاه

إهـــداء

إلى عاطف الراعى تلميذاً وصديقاً .

نبيـــل

فصـول الكتـاب

صفحة

مقــدمة

تكاد المكتبة العربية تخلو تماما من كتاب مؤلف عن فن التأليف الروائى برغم أن الرواية أصبحت من الأشكال الأدبية المحببة لدى جمهور كبير من القراء . أما الكتب المترجمة فى هذا الصدد فلا تزيد على كتابين هما : كتاب « ملامح الرواية » للأديب والروائى الإنجليزى ا.م. فورستر الذى ترجمه كمال عياد جاد عام ١٩٦٠ بعنوان « أركان القصة » . وكتاب « بناء الرواية » لإدوين موير الذى ترجمه إبراهيم الصيرفى ونشر عام ١٩٦٥ . ولم ينشرا مرة أخرى منذ ذلك التاريخ ، وبالتالى لم يجد الروائيــون المعاصرون ــ خاصة جيل الشباب منهم ــ أسلحة روائية يعتمدون عليها سوى مواهبهم الفطرية واجتهاداتهم الشخصية ، خاصة من كان منهم لا يجيد لغة أجنبية .

من هنا كانت ندرة الأشكال الجديدة التى يمكن أن تطور من مسيرة الرواية المصرية بصفة خاصة والعربية بصفة عامة . ذلك أن الدراسات النقدية التى تسعى إلى التقنين النظرى لفن الرواية ، والتى تسلح الروائى بالوعى الجاد اللازم لتجديد أدواته ، ليست فى متناوله . والموهبة الفطرية بدون منهجة علمية لابد أن تدخل فى طرق مسدودة ودوائر مفرغة ومتاهات جانبية ، مهما كانت هذه الموهبة من الأصالة والعمق .

فإذا كانت هذه هى الحال بالنسبة للروائيين ، فماذا تكون الحال بالنسبة للنقاد الذين يفترض فيهم الوعى الحاد والعميق الذى يمكنهم من التصدى لنقد الأعمال الروائية وتقويمها وفتح آفاق جديد للروائيين من خلال الخريطة التى يرصدون عليها تيارات الرواية المعاصرة واتجاهاتها ؟! لابد أن أسلحتهم ستصدأ بمرور الزمن بفعل اجترارهم المستمر والمتكرر لنفس الرؤى واستخدامهم لنفس المناهج والأسلحة النقدية !

ونظرا لاشتغالى بالنقد الروائى الذى أقوم بتدريسه فى معاهد أكاديمية الفنون أو كليات الآداب ، ولممارستى أيضا للتأليف الروائى ، فقد شعرت بمسئولية خاصة تجاه هذه القضية ، سواء تجاه زملائى من الروائيين أو النقاد أو القراء ، وآليت على نفسى أن أكتب هذا الكتاب « فن التأليف الروائى » على سبيل سد هذه الثغرة فى المكتبة العربية ، وإن كنت آمل أن يكمل زملائى من النقاد هذه المسيرة ، وذلك بكتابة دراسات تكمل الجوانب والأبعاد التى لم تمسها هذه الدراسة .

وقد ركزت هذه الدراسة على الجوانب التى ترتبط بالشكل الفنى للرواية مثل البناء الدرامى والتحليل النفسى والخلفية الوصفية والحتمية القدرية والعنصر الكوميدى ، وكذلك الجوانب المتصلة بالمضمون الفكرى مثل الرومانسية المثالية والواقعية النقدية والالتزام الفكرى والمضمون التاريخى ، وإن كان من الصعب الفصل بين جوانب الشكل وعناصر المضمون . ولذلك فإن هذا الفصل ينهض على الفرض النظرى

البحث ، وسيلاحظ القارىء من خلال فصول الكتاب أنها تشكل فى النهاية وحدة نقدية تحليلية تحاول إلقاء الأضواء الفاحصة على بعض أسرار الحرفة الروائية .

المهندسين : ١٠ يونيو ١٩٩٠

د. نبيـل راغب

الفصـــل الأول

البنـاء الـدرامى

يعد البناء الدرامى للرواية من المشكلات الجمالية ، التى تتميـز بالحساسية والتعقيد ، والتشعب بالنسبة لأى روائى ، ولذلك كانت هذه المشكلة إحدى القضايا الرئيسية فى دراسات النقاد ، على اختـلاف جنسياتهم ومشاربهم . فنجد إى.إم. فورستر فى كتابه « ملامح الرواية » يحاول الربط بين البناء الدرامى ووجهة نظر الكاتب الروائى تجاه المضمون المعالج ، وطبقا لرأيه فإن البناء الدرامى يتشكل داخل إطار وجهة النظر ، سواء أكانت اجتماعية أو سياسية أو فلسفية . والشخصيات هى الفاصل الأول فى تشكيل البناء ، طبقا لتصرفاتا ومدى اقتناعنا بسلوكها النابض بالحياة . ووجهة نظر الروائى ، لابـد أن ترتبـط بالعمـود الفقـرى للأحداث ، أو ما يسميه فورستر بالحبكة : يقول فى فصل الحبكةالروائية : « دعنا نعرف الحبكة الروائية ، لقد عرفنا الحكاية أو الحدوتة ، فهى مجموعة من الأحداث تخضع لمنطق السبب والنتيجة ، فإذا قلنا « مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك » فهذه حدوتة ، أما إذا قلنا « مات الملك وبعد ذلك ماتت الملكة حزنا » فهذه حبكة ، وقد احتفظنا فى الحبكة بالترتيب الزمنى ، ولكن الإحساس بالسبب والنتيجة ، يسيطر على هذا الترتيب ، وإذا قلنا « ماتت الملكة و لم يعرف أحد سببا لموتها ، حتى

اكتشف أنها ماتت حزنا على وفاة مليكها » فهذه حبكة بها سر غامض ، وهذا النوع من الحبكة ، هو الذى يمكن أن يتطور ، لأنه لا يخضع للتسلسل الزمنى الآلى ، الذى يحد من مقدرة الروائى على تشكيل روايته بالقدر الذى تسمح به وجهة نظره وفلسفته وإمكانيات شخصياته ، فالفرق بين الحدوتة والحبكة ، أننا فى الحدوتة نسأل « وماذا حدث بعد ذلك ؟ » ! بينما الحبكة تجعلنا نسأل « لماذا ؟ » .

هذا هو الفارق الأساسى بين الحدوتة والحبكة فى الرواية ، فالحبكة الروائية لا يمكن أن يهضمها جمهور من المستمعين من أهل الكهف ، يفغرون أفواههم فى عناء ، لتلقى التسلسل الآلى للأحداث ، مثلما يفعل أحفادهم المعاصرون من جمهور السينما . فالسبيل الوحيد إلى إبقائهم يقظين ، هو القول : « ثم حدث بعد ذلك .... ثم .... إلخ » .. فهم لا يملكون إلا حب الاستطلاع ، أما الحبكة فتحتاج إلى ذكاء وذاكرة أيضا » ، وهما مرتبطان ارتباطاً وثيقاً ، فإذا لم نتذكر لم نستطع الفهم . فإذا نسينا وجود الملك فى الوقت الذى تموت فيه الملكة ، فلن نعرف السبب الذى قتلها ، والذى يخلق الحبكة لابد وأن يتوقع أننا لن ننسى ، وأيضا أن لا يترك نهايات غير مترابطة . فكل حدث أو كلمة فى الحبكة لها قيمتها ، كما يجب أن يقتصد ، فلا يستخدم إلا القليل منها حتى لو كانت الحبكة معقدة ، ينبغى أن تكون مترابطة ، خالية من الشوائب ، فقد تكون صعبة أو سهلة ، وقد تحتوى على أسرار ، بل يجب أن تكون كذلك ، ولكنها يجب ألا تجعلنا نضل الطريق الصحيح . والحبكة عند فورستر هى الحياة النابضة داخل الرواية ، وهو يرى أن الرواية لابد أن

تقدم إلينا الحياة ، لأن الحياة تمنحنا الرواية .

ولكننا لا نوافق فورستر فى هذا الصدد ، لأن الحبكة ليست البناء الدرامى ككل ، ولكنها مجرد عنصر من عناصره ، ويتحتم على الروائى أن يخضعها ، بل ويتلاعب بها إذا شاء فى سبيل التشكيل النهائى لبنائه الدرامى ، لأن الحبكة ربما تكون فى منتهى الإحكام ، ولكنها تفتقر إلى الحركة العضوية ، التى تقوم على المد والجزر ، والتفاعل الدرامى الذى يجعل الرواية تنبض بالحياة الفنية فعلا ، وهذا هو الفرق بين حياتنا اليومية التى لا تأخذ لنفسها شكلا محددا كهدف فى حد ذاته ، وإنما طبقـا لاحتياجاتنا المعيشية ، وبين الفن الذى يقدم الشكل لقيمته الجمالية فى حد ذاتها، لأن الحياة إنما تقوم على الحتمية القدرية ، والاضطرار الجبرى ، بينما الفن يعتمد على الاختيار الحر والتجانس الجمالى .

كما تناول الناقد برسى لبوك فى كتابه « حرفة الرواية » قضية البناء الدرامى فى إسهاب ، وحاول تطبيقه على الرواية الإنجليزية والفرنسية المعاصرة . فهو يقول : إن الشكل ليس سوى وجهة نظر الروائى التى يلتزم بها داخل حدود صارمة ، لا يحيد عنها . وهو يطبق هذا المنهج على هنرى جيمس ، ولكن هذا النمط لايمكن أن يسرى على الأشكال المختلفة للبناء الدرامى . وقد يتفق لبوك مع فورستر فى وجوب أن تقدم لنا الرواية « حياة » ، ولكنه يتساءل : أى نوع من الحياة ؟ وما الفرق بين الحياة كما نحياها والحياة عند ثاكرى لا هنرى جيمس ؟

وموجز القول أن لبوك يؤكد أن البناء القائم على وجهة نظر الروائى ، هو المفروض أن يتبع فى كل رواية دون استثناء . ولكنى أعتقد أن حكمه

هذا جائر ومتعسف ، لأن الناقد لا يجب أن يقول للروائى ما يجب عمله ، فالنقد تحليل العمل الروائى وتنويره من الداخل ليتضاعف استمتاع القارىء به ، وليس فرض الوصاية على الروائى ، وحبسه داخل حدود قد تقتل انطلاقة إبداعه .

اما جون كاروثر فى كتابه « مستقبل الرواية الإنجليزية » فيؤكد أنه لا توجد رواية بدون بناء أو شكل ، وإذا كانت حياتنا المضطربة لها شكل ، فكيف للرواية وهى تشكيل للحياة أن تكون بدون شكل . وسيتحرر الروائى فى المستقبل ، من المعتقدات الزائفة التى تقيد حرية الروائيين اليوم ، وهى أن كلية الأشياء ليست ما هى عليه فى الحياة ، وأن كل محاولة لبلوغ « الكلى » فى الفن ينبغى أن تظل ، على أحسن الفروض ، ضربا من الخداع . وسيدرك أنه بتشكيل وبناء عمله الخلاق فى كيان عضوى إنما يعمل عملا يتفق وروح الحياة ذاتها ، وأن الجزئيات المترابطة الزاخرة بالحياة والتى يضعها ، تشمل نفس النوع من الحقيقة ، ونفس النوع من الصدق ، اللذين يمكن أن يجدهما حوله فى عالم الحقيقة الملموسة الخالصة ، وسيدرك حينئذ أنه لا يخلق من عدم وإنما يكتشف ما هو موجود فعلا .

ورأى كاروثر من الأصالة بمكان ، ولكن تأثره البالغ بعلم الحياة ، جعله يؤمن أن الفن ليس سوى تابع للحياة ؛ لأنه مجرد عملية كشف وليس بخلق جديد . وبهذا فهو يلغى الفواصل بين الفنان أو الروائى وبين عالم الكيمياء أو الطبيعة أو الاجتماع أو النفس الذين يكتشفون فى الحياة والكون ما هو قائم فعلا . والمشكلة أن لكل من هؤلاء العلماء ميدانه المحدد

وأدواته العلمية ، ونظرياته السابقة التى توضح له معالم الطريق إلى الاكتشاف الجديد .

ولكن ما هى حدود الروائى وميدانه ؟ إن مضمونه الروائى قد يشتمل على الاجتماع أو النفس أو الطبيعة أو الفلسفة ... إلخ . فهل المطلوب منه أن يكون كل هؤلاء العلماء فى شخص واحد . إننا بهذا نخرج من الميدان الجمالى للفن ، إلى المجال التجريبى للعلم ، والفرق واضح بين التجربة العلمية التى تنسخها تجربة أخرى بعد مائة عام مثلا ، وبين التجربة الجمالية التى لا يمكن أن تلغيها تجربة أخرى ولو بعد مائة قرن .

ثم نأتى إلى إدوين موير فى كتابه « بناء الرواية » حيث يوضح لنا فى خاتمة بحثه القيم : « لما كانت الرواية شكلا يقوم على الأصالة الدرامية ذات الحياة الداخلية المتفاعلة ، فإن أية تعميمات عنها لا تنطبق على أشكال أخرى من الأدب الإبداعى ، الا أن حبكة الرواية ضرورة شعرية أو جمالية ، كأية ضرورة فى أى نوع آخر من الأنواع الأدبية . إنها صورة للحياة ، لا مجرد تسجيل حرفى للتجربة ، ولما كانت صورة فقد كان عليها أن تراعى الشروط التى يتم للصورة عن طريقها وحدها كمالها وعموميتها ، وهذه الشروط تنتهى إلى أن تكون عرضا للأحداث فى الزمان والمكان . ويستطيع الكاتب ، وقد رأى الحياة فى بعدها الزمانى ، أو فى بعدها المكانى ، أن يبنى علاقات حبكته وقيمتها الديناميكية بنجاح وحتى الخاتمة ، وأن يحول إحساسه الغامض العرضى للحياة إلى صورة إيجابية ، إلى حكم خيالى ، وأن لنا نفس الحق فى أن نطلب من الرواية هذا الحكم الخيالى ، كما نطلبه من التراجيديا الشعرية ومن الملحمة ، لأن الرواية شكل

من الأشكال الفنية ، كهذين وإلا فهى لا شىء . فإذا لم يتم هذا التحول فى أغلب الروايات فإننا نعرف إذن كيف نقومها ، إنها ليست أدبا وإنما مجرد اعترافات ، وكذلك فى رواية الحقبة إذا قنع كاتبها برسم صورة للتغيرات المعاصرة فى المجتمع ، فإننا ندرك فى الحال أن هذا ليس أدبا بل صحافة » .

ولعلنا نؤيد موير فى هذا الصدد ، لأنه يؤمن بديناميكية الشكل الروائى ، الذى لا يخضع لأية تقنينات أو مواصفات مسبقة ، فتقاليد البناء الدرامى للرواية ممتدة بطول تاريخ الرواية ، وكل عمل روائى جديد ، هو بمثابة إضافة جديدة ، وتوسيع لرقعة هذه التقاليد ، وليس مجرد تكرار ممل أو تقليد أعمى أو محاكاة ساذجة .

والكاتب الجديد لا يتخذ البناء الدرامى عنده — جنينه الأول — صورة متميزة أو شكلا محدداً ، وهذه بداية طبيعية لكل روائى يحس بوجود فكرة أو مضمون ، يريد التعبير عنهما ، ولكنه غير متأكد من المنهج الذى يؤدى به إلى ذلك . وغالبا ما تكون التلقائية التعبيرية هى الوسيلة الجاهزة والسريعة ، والتى تميل إلى العفوية المطلقة ، لأن الفكرة تعد بمثابة طاقة متفجرة ، لا يملك الكاتب الشاب بعد وسائل تنظيم هذا الانفجار ، ولذلك نجده يتحرر من قيود الزمان وواقعية المكان فى كثير من الأحيان ، وينطلق فى جو من الخيال الذى يميل إلى الإغراب والإبهار ، مما يجعل البناء الدرامى للرواية يأخذ شكل الفانتازيا أو الأعمال الفنية المغرقة فى الخيال . يقول فورستر :

« إن الفانتازيا أو الفن المغرق فى الخيال يشير إلى ما فوق الطبيعة ،

ولكنه لا ينص عليه صراحة ، وإنما كثيرا ما يعبر عنه . ولو كان هذا التقسيم مفيدا لكتبنا قائمة بالطرق التى استخدمها الكتاب الخياليون ، مثل تقديم إله أو شبح أو ملاك أو وحش أو قزم أو ساحرة إلى الحياة العادية ، أو تقديم الإنسان العادى إلى أرض محايدة ، أو المستقبل أو الماضى أو باطن الأرض أو البعد الرابع أو الغور إلى أقسام الشخصية ، أو فى النهاية أسلوب التقليد السافر أو الاقتباس ، ولن تبلى هذه الأساليب ، لأنها ستظل تطرأ على بال الروائيين من حين لآخر ، وخاصة هؤلاء الذين يرغبون فى إلقاء الضوء الغريب أو الجديد على الواقع ، وسيظل استخدام الفانتازيا جديدا ومستحدثا لإمكانياتها « اللانهائية » .

وأحيانا يعتمد البناء الدرامى على الأسلوب الفانتازى ولكن بطريقة محددة ، ومرتبطة أساساً بهدف النقد الاجتماعى ، فالبطل أو الروائى هو الذى يشكل العمود الفقرى للرواية ، من خلال تصرفاته ، وباقى الشخصيات عبارة عن مجرد ملامح اجتماعية معينة ، تبلور مدى الصراع بين القيم الاجتماعية المختلفة ، سواء أكانت صالحة أو فاسدة . فالكاتب يفترض افتراضا خياليا بحتا لكى ينفذ منه إلى نقد وتحليل الواقع الاجتماعى المعاش . وهنا يتفق الروائى مع قول الناقد والمفكر الإنجليزى « ماثيو أرنولد » بأن الفن نقد للحياة ، وأن هذا المبدأ يمنح للروائى الحق فى استعمال كل ما يراه مناسبا من أدوات الفن ، حتى لو خرجت هذه الأدوات عن نطاق المعروف والملموس والمحدد . ولذا يكون هدف الكاتب من استغلال الفانتازيا المغرقة فى الخيال ، هو عكس الأوضاع الاجتماعية بين الفرد والمجتمع . فالصراع فى مثل هذه الرواية يتولد من

التناقضات الاجتماعية عندما توضع فى مواجهة بعضها البعض . ويجسده الكاتب من خلال مغامرات بطله المتتابعة ، ولذلك فوجود الشخصيات الأخرى فى الرواية مرتهن بوجود البطل الذى يلعب المحور الرئيسى الذى تدور حوله الشخصيات والمواقف والأحداث .

والتحول الذى يطرأ على البطل أو الشخصيات الأخرى ليس تحولا داخليا بفعل صراعات نفسية فحسب ، ولكنه تحول خارجى أيضا بسبب الأوضاع الاجتماعية المتقلبة . وتكون النسبية التى تحكم النظرة إلى حقائق المجتمع هى التى تولد الصراع الدرامى . وعادة يحرص الكاتب — فى مثل هذه الروايات — ألا يطلق على بطله وشخصياته أسماء حتى يؤكد لمجتمعه المعاصر أن المقصود هنا هو المجتمع قبل الفرد ، وبذلك يجعل الكاتب روايته مرآة ، أو انعكاساً لأحوال المجتمع المعاصر حتى يرى نفسه على حقيقتها ، ويكون البناء الدرامى وسيلة لاستفزاز القارىء ، وإشاعة روح التغيير والنقمة فى نفسه على أحوال مجتمعه ، وليس أداة لإراحته نفسيا بعد الانتهاء من القراءة .

ويأخذ البناء الدرامى شكلا آخر ، وهو المنهج الذى يبدأ فيه الرواية من نهايتها . وقد يقول البعض إنه عندما تبدأ الرواية من نهايتها ، فإن القارىء يفقد متعة الإثارة وعنصر التشويق وعامل التخمين لأنه يعرف النهاية مقدما ، ولكن الكاتب يأخذ من التحليل منهجا بدلا من الجرى وراء الإثارة المصطنعة ، والتحليل كفيل بربط القارىء بالعمل الروائى ، لأن المتعة تنبع من تتبع حياة كاملة وصلت إلى نهاية معينة . فعنصر التشويق فى هذه الحالة يرتبط بتقصى الأسباب ، وتحرى الدوافع التى

أدت إلى هذه النتيجة ، وليس بالنتيجة نفسها فى حد ذاتها ، فالكاتب لا يركز التشويق فى النهاية فقط ، بل يوزعه بالتوازى وبطريقة الضغط الاسموزى على خلايا وجزئيات البناء الدرامى . وتكون النهاية ليست سوى محصلة ما سبق من الظروف والملابسات والمواقف ، ولاتحمل شيئا جديداً كل الجدة على ما سبقها .

والبناء الدرامى يأخذ الكاتب بغير رفق ولا هوادة ولا راحة ، ويجب ألا يتراخى لأنه سيفقد شحنة الانفعال بالأحداث وبالتالى ينـفصل الشكل عن المضمون لاختلاف إيقاع السرد عن إيقاع الأحداث ؟ ولذا يجب على الكاتب استعمال إيقاع صاخب وسريع حتى يعبر دراميا عن المضمون .

والصراع النفسى هنا يكون صدى داخليا للصراع الاجتماعى خارج البطل ، مما يوجد التفاعل الدرامى بين المستويين المختلفين من الصراع ، ومنح البناء وحدة عضوية تتجلى فى التدفق الحى للأحداث والمواقف ، دون توقف أو ثغرات حتى نهاية الرواية . فالبناء الدرامى كله يشبه حلاوة الروح فى سرعتها وتوهجها واشتعالها ثم انطفائها .

وأحيانا يلجأ الكاتب إلى استخدام قوانين الحركة ـــ مثل قوانين نيوتن ـــ حتى لا يتحول البناء الدرامى إلى مجرد وثيقة اجتماعية ، فيفقد دراميته ، وحتى يبلور لنا علميا حركة الفرد والمجتمع دون اللجوء إلى التسطيح والتقرير ، فالحركة لا يمكن أن توجد فى بعد واحد ، لأن كل حركة ينتج عنها حركة مساوية لها . أما التقرير المباشر فيقتنع بالبعد الواحد ، ولكن الحركة تؤدى إلى أخرى ، وهذا الأسلوب العلمى يحكم

بناء الرواية الناضجة من خلال وعى الروائى به .

وهذا المنهج العلمى الصارم يجنب البناء الدرامى كثيرا من التشويه والخلل والانهيار ، فالعلم لا يعترف بوجود أى جزء ليس له قيمة أو فاعلية أو دلالة ، ولذلك يحتوى البناء على كل ما من شأنه تقوية أساسه وتدعيم صرحه .

والعامل الذى يسهل هذه المهمة بالنسبة للكاتب هو ارتباطه بالشخصية المحورية ، وجعلها محورا لكل الأحداث ومركزا لكل الشخصيات التى تدور فى فلكها ، ولذا فإن الشخصيات الثانوية تقدم لبلورة الشخصية الرئيسية ، فدورها الدرامى لا يتعدى حدود المساعدة والمساندة ، وهى سرعان ما تبدو وتختفى من حياة الشخصية المحورية كالشهب المتساقطة بمجرد أدائها لدورها .

ومن الممكن هنا أن يقدم الكاتب الصراع الدرامى على مستويات عدة ، فتارة يقدمه على المستوى النفسى داخل الشخصية بين الرغبة والواقع ، وتارة أخرى يبلوره على المستوى الاجتماعى بين الفرد والمجتمع ، وتارة ثالثة يقدمه على مستوى الكيان الأسرى ، فى صورة صراع الأجيال بين الآباء والأبناء ، ولعل الحيوية التى يتميز بها البناء الدرامى ، تعود إلى وقوعه فى منطقة ما بين المثال والواقع ، أو بين الفرد والمجتمع ، أو بين الإرادة والقدر ، وهذه المنطقة تشبه إلى حد كبير المناطق المنزوعة السلاح ، يحاول الطرف الأقوى احتلالها كلما سنحت له الفرصة .

إن الطريقة التى يفرق بها القارىء بين الرواية والسرد ، هى أن الرواية تمثل الأحداث التى تأخذ وضعا فى الزمن تمثيلا يخضع للظروف التى تنشأ

فيها الأحداث وتتطور . أما السرد فيمثل أحداثا وقعت بالفعل ، تمثيلا ينظمه الكاتب الروائى طبقا لقوانين السبب والنتيجة ، فالفارق الأساسى إذن هو أن حدث الرواية « يقع » ، بينما حدث السرد قد وقع فعلا ، وليس هذا اختلافا شكليا بل اختلاف سيكلوجى . وكما يقول الناقد الفرنسى رامون فرنانديز فى كتابه النقدى « الرسائل الأدبية » فإن السرد فى معالجته للماضى ، كما عاشه الناس لا يهتم بالشخصيات أو التطور الحى أو العملى للمشهد ، أو العقدة النفسية أو الشخصيات ، وقد يستغنى عن كل هذا بأسلوب من العرض أقرب من ناحية إلى المنطق والقوانين العقلية للترابط ، ومن ناحية أخرى إلى الرسم والقوانين العامة للوصف . ذلك أنه بمجرد أن يكف المرء عن التعبير عن الحياة الحقيقية ، التى تبعث على الاقتناع من خلال تكشفها عبر الزمن ، وبمجرد رغبته فى أن يقص ويروى ويقدم الحقائق ، فإنه يلجأ راضيا إلى أنسب وسائل العرض والاقتناع . فيسعى وراء السلوك ووراء الاستمرار البارع للمشاعر ، وذلك الاستمرار الذى كثيرا ما يؤخذ على أنه استمرارها الواقعى الحى . وهكذا فإن السرد يميل إلى الاستغناء عن العرض الحى بنظام من العرض الذهنى ، وعن البراهين الجمالية ببراهين منطقية ، والروائى يستوحى الفكرة فى الرواية من خلال العرض الملموس ، الذى يكشفها كما كانت فى شفافيتها ، أما فى السرد فالفكرة هى التى تحدد هذا العرض أو هى على الأقل تعرض وفق خط مجرد ومثالى » .

إن هذا المنهج فى البناء الدرامى يتيح للكاتب الحرية المطلقة بالنسبة لعامل الزمن ، لأن الكاتب هنا لا يقيس زمن روايته بالثوانى والدقائق

والساعات والأيام والشهور والأعوام ، ولكنه يقيسه بمدى إحساس شخصياته بعمق هذه اللحظات . أى أن القيمة الدرامية للكيف الزمنى وليس للكم الزمنى . ولكن الكاتب — فى هذه الحالة — يحدد نفسه بعامل المكان حتى يولد الصراع الدرامى ، لأنه كلما تحدد المكان احتدم الصراع واندثرت الخلفية الاجتماعية ، وانطلق الكاتب ليبنى روايته على المساحة الزمنية التى يراها ملائمة لمضمونه ، وهذه المساحة الزمنية مطلقة لا تحدها حدود تماما مثل الموسيقى التى تقوم على عنصر الزمن دون أى ارتباط بعامل المكان ، ولذلك فإن الخلفية الاجتماعية التى تعتمد أساسا على المساحة المكانية قد اختفت أو كادت . والقراء الذين لا يملكون عنصر الخيال ،لا يستطيعون تذوق مثل هذه الأعمال ، لأنهم يريدون دائما الإحساس بوجودهم فى مكان ما له معالم محددة . اما التجربة الخيالية فهى بناء داخل فراغ زمنى يتشكل طبقا لرؤيا الكاتب . وهذا التشكيل لا يتحدد إلا بناء على ارتباط الكاتب بالعمود الفقرى للأحداث أو بالشخصية المحورية فى الرواية ، وإذا فقد الكاتب هذا الارتباط، فإنه يدخل فى مرحلة انعدام الوزن ، ويتحول عمله إلى كيان هلامى لا شكل له ولا معالم . وهنا تكمن خطورة هذا المنهج الذى يحتم وجود التسلسل المنطقى للأحداث بصرف النظر عن تتابعها الزمنى فى حد ذاته .

ولكن ليس معنى ذلك أن الكاتب يلغى عامل المكان تماما ، لأن هذا ليس فى مقدور أى روائى على الإطلاق ، لأن طبيعة الرواية تفرض وجود المكان مهما كان محدودا أو محددا ، ولأن الكاتب لا يستطيع أن يبدأ من

لا شيء أو من فراغ ، فالمكان هو قاعدة الانطلاق له ، وربما ظل منطلقا أو طائرا أو سابحا بعد ذلك طوال الرواية ، ولكن هذا لاينفى وجود مكان ما . والمنهج الذى يتبعه الكاتب فى هذا يكمن فى التجسيد الحى من خلال الرموز والإيماءات ، فالمكان يوصف لدلالته الدرامية ، ولـيس لمجرد الخلفية الزخرفية .

إن البناء الدرامى فى الروايات التى تنتمى إلى مدرسة الواقعية النقدية ، يقوم عادة على بانوراما اجتماعية عريضة ، والصراع فيها هـو صراع اجتماعى أساسا . ولكن غالبا ما يتخلخل البناء الدرامى عند الكتاب الذين يتخذون المجتمع مادة أساسية لمضمونهم ، لأن التفاصيل الواقعية تغرى الفنان بالسعى وراءها وتسجيلها ، مما يؤدى إلى تضخم البناء وفقدانه للتناسق ، وتتحول الشخصيات إلى أنماط اجتماعية ، تمثل صفات وخصائص فئات وطبقات معينة . وقد اتهم « إدوين موير » فى كتابه « بناء الرواية » هذا النوع من الرواية بأنه مجرد تسجيل وقتى لا يدخل فى حدود الفن .

ولذا يجب على كاتب — هذه الروايات — ألا يقنع بالتسجيل المباشر والمسطح للظواهر الاجتماعية ، وإنما عليه أن يمنح عمله بعدا نفسيا ، من خلال تسجيل الحركة النفسية للشخصيات ، وهى الحركة التى تسير متوازية مع الحركة الخارجية للمجتمع . ومن خـلال الالتحـام بين عنصرى التسجيل الاجتماعى والحركة النفسية يقوم البنـاء الدرامـى للرواية . وهناك بعض الكتاب الذين يضيفون بعدا جديدا مثل الجانب الميتافيزيقى للصراع الاجتماعى والنفسى حتى يتجنب تسطيح الرواية

الاجتماعية وتقريرها المباشر . والشخصية هنا تتخطى حدود المجتمع من خلال عالمها النفسى . لكى تحاول الإطلال على الظواهر الميتافيزيقية التى اعيت الإنسان فى البحث عن تبرير عقلانى لها . فكل من البعد النفسى والميتافيزيقى يضيف الكثير من الظلال والإيحاء والتجسيد للخلفية الاجتماعية . وهذا التردد بين تلك الجوانب الثلاثة هو الذى يمنح الرواية خصوبة درامية ، توفر على الكاتب اللجوء إلى الحبكة المفتعلة أو البناء المتكلف . فالبناء الدرامى فيها ينبع من المضمون ، كما ينبع النهر من منبعه ، ثم يشق طريقه طبقا لطبيعة المجرى حتى يصل إلى مصبه ، وذلك فى تلقائية لا تحدها سوى عوامل الطبيعة نفسها ، لأن النهر عبارة عن مظهر من مظاهرها . وإن كنا نعتبر أن هناك حبكة تتمثل فى العقدة النفسية الذى تتحكم فى السلوك الاجتماعى للبطل ، فالبناء الدرامى فى مجموعه لا يعتمد عليها اعتمادا كلياً ، بقدر ما يعتمد على الالتقاء الدرامى للأبعاد الثلاثة (الميتافيزيقى — النفسى — الاجتماعى) . وإن كان للحبكة دلالة درامية ، فإنها تكمن فى الإيحاء بامتداد الخط الميتافيزيقى ، والإيحاء بالنهاية التى ستنتهى إليها حياة البطل حتى لا تأتى غير متوقعة ، وخارجة عن جو الرواية وروحها ونسيجها .

وفى الروايات التى يقوم البناء الدرامى فيها على العقدة النفسية التى تتحكم فى سلوك البطل وتشكل شخصيته ، يقوم البناء الروائى كله على ضرورة البحث عن سبب هذه العقدة ، والتى تتحول إلى العقدة الروائية التى تنتهى عندها الرؤية فى حالة اكتشافها وحلها ، وهذا المنهج غالبا ما ينطبق على معظم الروايات التى تتخذ التحليل النفسى منهجا لها . وبراعة

الكاتب فى منح روايته المذاق الخاص بها ، إنما يكمن فى استغلاله للخلفية الوصفية والتجسيد الدرامى لأحاسيس الشخصية المجردة ، لأنه إذا اتبع العقدة كخط تجريدى فستتحول روايته إلى مجرد بحث نفسى يقوم به محلل نفسانى ليس له خبرة بفنون السرد والرواية .

ويجب أن يدرك الكاتب هذه الحقيقة ، فيحاول بقدر استطاعته كروائى تجسيد الأحاسيس المجردة التى تغرق بطله فى دوامةٌ من الغموض والضياع . بل ويحاول أيضا إثارة إحساس الغموض والضياع داخل القارىء ، عن طريق التلميح دون التصريح . وتظل العدسة مركزة على بؤرة الإحساس للبطل ، وبالرغم من أنه لا يستطيع — فى هذه الحالة — تكوين وجهة نظر خاصة به تجاه أى شىء فى طريقه ، إلا أن الأحداث والشخصيات والمواقف ترد أمام أعيننا من خلال وجهة نظره ، ولذلك فلابد أن تبدو هلامية كالتى نراها فى الكوابيس . ويكون الصراع نفسيا بحتا ، لأن صلة البطل بالواقع الخارجى تكون — تقريبا — قد انقطعت . ولذلك يستغل بعض الكتاب شخصية أخرى للقيام بدور الرابطة بينه وبين المجتمع الخارجى .

يقول أرسطو : « إن كل سعادة الإنسان أو شقائه تتخذ شكل الأفعال » . لذا فإن الأفعال التى يأتيها البطل تكون صدى للعذاب والألم اللذين يعانيهما ، والسلوك واضح أمامنا ، أما الخلفية النفسية فغامضة مثل الكابوس .

ونحن نعتقد أن السعادة أو البؤس يوجدان فى الحياة الخفية التى يحياها كل منا فى السر ؟ والتى لابد وأن يتوصل إليها الروائى عن طريق

شخصياته وإلا اقتصرت مهمته على وصف ما يمكن أن يصفه أى شخص آخر . ونعنى بالحياة السرية ، تلك الحياة التى ليس لها أى دليل مادى ملموس ، فالسلوك يدل دائما على العقدة ، ولكن إذا كانت الشخصية — مثلا — فاقدة للذاكرة فإنما يدل هذا على أن ذلك السلوك يمكن أن يعنى الشىء ونقيضه فى نفس الوقت ، ولذلك فالسلوك الظاهر أو الفعل الدرامى لا يمكن أن يكون كل شىء داخل البناء الدرامى الروائى كما هو الحال فى البناء الدرامى المسرحى .

ففى المسرح يجب أن تتخذ السعادة الإنسانية أو الشقاء شكل العمل ، وإلا فإن وجودها سيظل مجهولا لدى جمهور المتفرجين . هذا هو الفارق الكبير بين بناء المسرحية وبناء الرواية ، فالكاتب فى الرواية يمكن أن يتحدث عن شخصياته وأن يتحدث على لسانه ، أو أن يعمل الترتيبات لنا لكى نصغى حينما يتحدثون إلى أنفسهم . كما أنه يستطيع الوصول إلى مناجاة النفس ، ومن هنا يمكن التوغل فى عالم اللاشعور . إن السعادة أو الشقاء اللذين يشعر الإنسان سراً بهما ينتجان عن أسباب لا يستطيع تفسيرها تماما ، لأنه متى بدأ فى شرحها فقدت خصائصها وصفاتها الغامضة ، وهنا تبدو مقدرة الروائى الحقيقية كما يقول إى.إم. فورستر الذى يعتقد فى كتابه « ملامح الرواية » أن الكاتب الروائى فى إمكانه الكشف عن اللاشعور فى دائرة اختصاصه ، والكاتب المسرحى يمكن أن يفعل هذا أيضا . ولكن الكاتب الروائى يمكن عن طريق السرد أو التحليل أن يرينا علاقة اللاشعور بالمناجاة أو الهلوسة ، فهو يسيطر على كل الحياة الخفية لشخصياته ، ويجب عليه أن يحافظ على هذه

الميزة . وقد يقال أحيانا : كيف عرف الكاتب هذا ؟ وما هى وجهة نظره ! إنه لا يثبت على مبدأ بل يترك كل الشخصيات تعبر أو تروى كل شىء كما تراه ، وهو ينقل وجهة نظره من المحدود الضيق من خلال شخصية واحدة إلى العلم بكل شىء عن طريق شخصياته وبنائه وسرده ، ثم يعود بعد ذلك إلى ما كان عليه مرة أخرى ، ولكن كل ما يهمنا من هذه الأسئلة هو : هل فى تغيير الموقف أو الحياة السرية تطور مقنع ؟

إن الروائى التاريخى يقف فى منطقة حرجة بين التاريخ والخيال ، وعليه أن يوفق بين العنصرين وإلا انهار البناء الدرامى . وإن كانت الدراما عنده أهم من التاريخ ، إلا أنه لا يمكن الفصل بينهما ، لأن الدراما هى الشكل بينما يمثل التاريخ مضمون هذا الشكل . يقول الناقد عباس خضر عن الخط الدرامى فى كتابه « كتب فى الميزان » : « ينمو الصراع الطبقى ، ثم الصراع السياسى ، مع صراع الحب ، فى جسم واحد هو القصة كلها ، جسم جميل متناسق يفيض حيوية ونشاطا » .

فالروائى المتمكن يمكن أن يستفيد دراميا من التزامه بفكرة معينة ، فهى تقوم بدور العمود الفقرى الذى يربط كل المواقف والشخصيات التى تهم جمالية البناء ، أو المغناطيس الذى يجذب كل ما من شأنه أن يتجاوب ويتفاعل مع طبيعة الصراع الدرامى ، ولكن على شرط أن ينظر إلى الفكرة من جانبها الإنسانى والجمالى ، بعيدا عن تيارات السياسة الوقتية ، والجانب الإنسانى والجمالى كفيل بإعادة صياغة هذه الفكرة ، وصبها فى شكل جديد ينبع من مكوناتها وإيحاءاتها وارتباطاتها ، طالما أن الفنان متيقظ ، ودارس لكل أبعادها الإنسانية سواء أكانت اجتماعية

أو سياسية أو اقتصادية .... إلخ . ودائما ما يرتبط الخط الدرامى بالاتجاه الإنسانى الشامل الذى يؤمن بأن البشر هم فى أعماقهم بشر مهما ارتفعت السدود الاجتماعية والحواجز الطبقية . وهذه السدود والحواجز هى من صنع البشر أنفسهم وليست من صنع الطبيعة الإنسانية التى تجمع البشر كلهم فى وحدة عضوية ..

إن الأدب أصدق صورة لوجدان الإنسان من التاريخ نفسه ، فالتاريخ ليس سوى تسجيل جاف ومسلسل لأحداث العصر . وإذا حاول تخطى حدود التسجيل المجرد فإنه لا يذهب إلى أبعد من البحث عن الأسباب الكامنة وراء النتائج . فمهمة التاريخ أساسا تتركز فى تسجيل مركز الفرد والمجتمع ، بينما تتمثل وظيفة الأدب فى تجسيد هذه الحركة دراميا . والتسجيل عملية عقلية بحتة ، بل إنها تميل فى بعض الأحيان إلى الميكانيكية الصماء ، فى حين أن الأدب عملية جمالية ووجدانية ، تعتمد على التكثيف والبلورة والتجسيد والارتباط بالعناصر الثابتة والإنسانية فى النفس البشرية . فشخصية الزعيم فى التاريخ شخصية نائية عنا ، نعرفها فى حدود مهمة الزعيم فقط ، أما إذا تناول الروائى نفس الشخصية فإنها تقترب منا كثيرا ، ونلمس فيها صفات الإنسان التى نشاركه فيها ، ولذلك فإن مقدرة الأدب على تغيير الإنسان ، والتعبير عن وجدانه وكيانه ، لا يمكن أن تقارن بوظيفة التاريخ . فالأدب يتعامل مع الخالد المستمر ، بينما التاريخ يقتصر على تسجيل المؤقت والمحدد بفترة زمنية .

فى كثير من الروايات يقوم البناء على البحث عن الذات ، أى إيجاد معنى لحياة الفرد داخل مجتمعه على شرط أن يتناغم الجزء مع الكل ، سواء

أكان الالتقاء فى منتصف الطريق أو على حساب أحدهما . وهنا لايملك الكاتب أن يرجح كفة أحدهما على الآخر طبقا لميله الفكرى ، أو اتجاهاته الاجتماعية ، لأنه محكوم ومقيد بحتميات البناء الدرامى ، والذى يتمثل فى طبائع الشخصيات وعلاقاتها وظروفها ، والضغوط التى تمارسها والتى تمارس عليها ، ومنطقية المواقف وتتابعها وامتداد النسيج العضوى بكل حيوية شرايينه وخلاياه .

وإذا كان للفنان وجهة نظر معينة يحاول أن يربط بها المواقف ، ويحرك بها الشخصيات ، فيجب أن تكون داخل البناء وليست دخيلة عليه ، لأن ربط الأحداث المتناثرة بعضها ببعض لابد أن يكون بخيط مصنوع من نفس مادتها . ولكن لا يعنى هذا أن يكون هدف الروائى متركزاً فى البناء فحسب لأن هناك النظرة التقدمية والمضمون الإنسانى والطاقة الشعرية ، وهى عناصر يجب أن تلتحم عضويا بالبناء ، وتسرى فى كيانه.وطالما أن البناء دقيق ومنظم ، والخط الدرامى الرئيسى يسرى خلال كل فقرة بالقول أو الحديث أو التفكير ، وكل شىء معد ومناسب ، ولا توجد فقرات وصفية أو شخصيات ثانوية للزينة والزخرفة ، فلابد أن يكون التأثير النهائى مرتباً وممهداً منذ البداية . وبالتالى يجد المضمون طريقه تدريجيا وبسهولة إلى ذهن القارىء دون عناء أو اهتمام مصطنع بالبناء ، لأنه فى تفاعل البناء وحيويته وتطوره يسرى المضمون فى عقل القارىء ، ووجدانه وتتوازى المتعة الفكرية بالحس الجمالى فى تجربة نفسية ذات قيمة تنظيمية وتطهيرية .

الفصـــل الثــانى

التحليـل النفسى

لا شك أن علم النفس أصبح من العلوم الهامة والحيوية فى عصرنا هذا ، وقد تشعب وتفرع فى جميع مناحى حياتنا ، فأصبحنا نسمع كثيرا عن علم النفس الاجتماعى وعلم النفس الصناعى وعلم النفس السياسى وعلم النفس التاريخى .... إلخ . وإذا كان الأدب من فروع المعرفة الإنسانية المهتمة بالنفس البشرية ، فمن الطبيعى أن يتصل به علم النفس الذى يهتم بنفس الهدف ، ولكن بأسلوب آخر يقوم على التحليل والشرح والتوضيح والتبصير . أما أسلوب الأدب فيعتمد على التركيب والتجسيد والتركيز والإيجاز .

من هنا يبدو الارتباط التقريبى فى الهدف ، والتنـاقض الحاد فى الوسيلة . ومنذ أن أرسى فرويد القواعد الأولى لعلم النفس التحليلى ، تأثر فن الرواية إلى حد كبير ، ابتداء من النصف الثانى للقرن التاسع عشر ، فبعد أن كان التركيز كله على الحياة الخارجية ، والعلاقـات الاجتماعية للشخصيات والمواقف ، تحول الاهتمام إلى ما يدور داخل الإنسان ، من انفعالات وصراعات ، تؤثر على تفكيره وسلوكه . وأصبح النقاد يتداولون مصطلحات سيكولوجية جديدة على النقد الأدبى ، مثل العقدة النفسية وتيار اللاشعور والعقل الباطن والسادية والماسوشيـة

والنرجسية وعقدة أوديب وإلكترا ... إلخ ، وتحول النقد بعد ذلك إلى اتجاه متطرف ، عرف بعد ذلك باسم المدرسة السيكولوجية فى النقد .

وتلاميذ المدرسة السيكولوجية ، ينظرون إلى العمل الأدبى على أساس أنه تعبير مباشر عن شخصية الكاتب وتكوينه النفسى ، ويتخذ نقادهم من الرواية — مثلا — وسيلة للكشف عن هذه الشخصية وإلقاء الأضواء على معالمها المختلفة ، وتحليل خباياها الدفينة ، وكانت النتيجة أن تحول اهتمامهم من العمل الأدبى نفسه إلى حياة الكاتب الشخصية ، إذ يتحتم على الناقد أن يكون ملما بحياة الكاتب من جميع جوانبها . وهذه المعرفة الدقيقة الشاملة تساعدهم فى بحثهم الذى غالبا ما يخرج من ميدان النقد الأدبى إلى مجال التحليل السيكلوجى . وهذا من الأسباب التى أدت إلى كثرة ظهور تراجم حياة الكتاب والفنانين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، والنصف الأول من القرن العشرين . وهذه التراجم تساعد النقاد من أتباع المدرسة السيكلوجية ، على تحليل النص الأدبى وتفسيره فى ضوء حياة كاتبه الشخصية ، وعندما يتحقق لهم هذا الهدف ، يفقد العمل الأدبى كل دلالة بالنسبة لهم .

ونحن لا نعترض على هذا المنهج الذى يعتمد على استقراء المكونات النفسية للكاتب من خلال كتاباته ، ثم تفسيرها فى ضوء حياته . فهو منهج علمى سليم من جهة علم النفس ، أما من جهة النقد الأدبى فقد أسىء استعماله فى الوقت الذى كان من الواجب عدم إقحامه فى مجال لا يفيد فيه ولا يستفيد منه . فتحليل نفسية الكاتب عن طريق عمله الأدبى ، ثم تفسير هذا العمل فى ضوء الظروف النفسية التى يمر بها لا يزيد من

استيعابنا للعمل الأدبى ، بل إنه يشتت تركيزنا بعيدا عنه . فهو منهج يربط العمل الأدبى بأشياء خارجة عنه ، فى حين أن النقد تحليل العمل الأدبى إلى عناصره الأولى ، وإبراز مدى توفيق الكاتب ، أو فشله فى مزج هذه العناصر لكى تمنح تأثيرها الجمالى النهائى من خلال التجربة النفسية التى تتشكل داخل خيال القارىء .

فإذا كانت هناك علاقة بين علم النفس والنقد الأدبى ، فيجب أن تنصب على التأثيرات التى يمارسها العمل الأدبى على نفسية القارىء ، وليس على شرح نفسية الكاتب . ولذلك فإن أتباع المدرسة السيكلوجية يفيدون أبحاث علم النفس ، بينما مجهودهم فى ميدان النقد الأدبى يصير إلى لا شىء . يقول ا.ا. ريتشاردز فى كتابه « أصول النقد الأدبى » : « إن ما يدور فى ذهن الكاتب من عمليات ليس ميدانا مفيدا جدا للبحث النقدى على الرغم مما ينادى به علماء التحليل النفسى » .

حقا إن العناصر التى يتألف منها العمل الأدبى ، تشمل الكثير من العناصر اللاشعورية ، ولربما كانت هذه العناصر اللاشعورية أهم بكثير من غيرها . ولكننا حتى ولو افترضنا أننا نعلم أكثر بكثير مما نعلمه الآن ، عن طبيعة العمليات الذهنية ، فلن نسلم من احتمال الوقوع فى الخطأ الجسيم ، إذا حاولنا أن نلهث وراء العمليات الخفية الباطنة التى تدور فى ذهن الفنان ، مستندين فى ذلك إلى شهادة نتاجه وحده . وإذا قسنا بما نشره فرويد عن ليوناردو دافنشى أو يونج عن جوته فى كتاب « سيكلوجية العقل الباطن » فإنه يمكننا أن نقول بصفة عامة : إن المحللين النفسيين ، هم غالبا نقاد فاشلون ، بشكل يسترعى الانتباه .

ومصدر الصعوبة هنا أن جميع الافتراضات تقريبا ، التى تحاول أن تفسر ما يدور فى ذهن الفنان لا يمكن تحقيقها ، بل إنها أصعب تحقيقا من الافتراضات المماثلة التى تحاول أن تصف لنا ما يدور فى ذهن الحالم . وأكثر هذه التفسيرات اقتناعا يميل إلى الارتكاز على ملامح معينة فى العمل الفنى يعزوها إلى أسباب غير الأسباب الحقيقية التى أوجدتها .

وهناك أمثلة أخرى توضح مدى الأخطار التى تكتنف طرق تطبيق علم النفس فى ميدان النقد ، وذلك فى كتاب رشاد رشدى « ما هو الأدب » فيقول : لقد تركزت كل دراسات المحللين النفسانيين على جى دى موباسان ككاتب مصاب بمرض خبيث ، عقد نفسيته وشكل سلوكه ، وفكره تجاه المرأة . مما دفعه إلى أن يتحامل عليها أحيانا فى قصصه . ونحن لا ننكر أن هذا يضيف الكثير عن موباسان شخصيا ، ولكن المؤكد أنه لن يساعد القارىء على استيعاب فن القصص كتجربة تخيلية وجمالية . ونفس المنهج النفسى البحت ، يمكن أن ينطبق على كتاب الناقد ميدلتون مرى : « ابن امرأة » الذى يحلل فيه روايات الروائى الإنجليزى د.هـ. لورانس ، محاولا إثبات أن لورانس كان مصابا بعقدة أوديب ، وأن معظم رواياته عبارة عن تعبير مباشر ، واعتراف نفسى بهذه العقدة النفسية ، وبالتالى فهى روايات مريضة ولا تستحق القراءة . ونحن هنا لا نهتم إذا كان لورنس مصابا فعلا بعقدة أوديب ، لأننا لا ندرس حياة لورانس وسيرته الذاتية ، وإنما ندرس رواياتــه ، ومنهج ميدلتون مرى لا يساعدنا على هذه الدراسة النقدية الموضوعيــة ،

لأنه يقف حائلا بين نظرتنا المتفحصة ، وبين حقيقة العمل الأدبى .

وكذلك على الكاتب أن يختار الأسلوب الأدبى الذى يلائم مضمونه ، وينقله إلى القارىء داخل الشكل دون انفصام ، وليس ذلك الأسلوب الذى يميل إليه شخصيا ، بحكم إعجابه به فقط . وبذلك فإن منهج الروائى يختلف من رواية لأخرى طبقا لمضمونها ، مما يجعل شخصيته تتوارى وراء الأعمال ، لأنها إذا فرضت نفسها — كما يظن أتباع المدرسة السيكلوجية فى الأدب — لتحولت الأعمال الروائية كلها إلى نسخ باهتة، ومكررة ، ومعادة من نفسية كاتبها ، وإذا كان علم النفس يفيدها فى ميدان النقد الأدبى ، فإن مهمته تتركز فى تحليل الشخصيات من الداخل ، وإبراز العلاقة الجدلية بين واقعها النفسى وواقعها الاجتماعى ، وكيف يؤثر ذلك بدوره على العلاقات والصراعات بينها ، ويشكل بالتالى الشخصية المميزة للرواية كشكل فنى متكامل وكوحدة جمالية وعضوية .

ولذلك يستفاد من التحليل النفسى فى الرواية فى دراسة الشخصيات من الداخل والتفاعلات والصراعات التى تدور فى وجدانها ، ومدى التوافق أو التعارض أو التصادم بين تيار الشعور واللاشعور عندها ، وبين تيار المجتمع السائد حولها . وأيضا مدى التأثير السيكولوجى الذى تمارسه الرواية على نفسية القارىء ، إذ أن نفسية القارىء قبل قراءة الرواية ، لا يمكن أن تظل كما هى بعد الانتهاء من القراءة ، والآثار التى تحدث يبدو أثرها أيضا على الوجه والجسد ، وهى مهما اختلفت طبيعتها ، فإنها على

درجة كبيرة جدا من التعدد والتنوع ، أو كما يقول تيتشنر فى كتاب « المرشد إلى علم النفس » ليس فى استطاعتك أن ترى أحدا زخرفة على ورق الحائط دون أن تسبب بفعلك اضطرابا فى تنفسه وفى دورته الدموية . كما أننا لا نعلم ما هى الاضطرابات الأخرى التى تحدث بالإضافة إلى ذلك . فالجسد بأسره يستجيب على نحو يكاد يبدو منهجيا .

هنا يمكن لعلم النفس أن يفيد القارئ لأنه يقدم للفنان منهجا يمكنه من المعرفة المسبقة للانفعالات التى سوف يثيرها فى نفس قارئه ، لأن الرواية ليست كلمات على صفحات داخل كتاب ولكنها بناء نفسى ينهض داخل نفسية القارئ ، وكلما كان هذا البناء متناسقا وجميلا ، زاد إحساس القارئ بالمتعة والراحة وزاد عدد القراء الذين يشاركون فى هذه المتعة النابعة من إعادة تنظيم إحساساتهم وتطهيرها من كل الشوائب العالقة بها بفعل اضطرابات الحياة المعاشة ، وفى هذا الصدد يقول الناقد روبين جورج كولنجوود فى كتاب « مبادئ الفن » :

« مهمة الفنان هى التعبير عن الانفعالات . والانفعالات الوحيدة التى يشعر بها ولن يستطيع أحد أن يحكم هل عبر عنها سوى من شعر بها . ولو كانت هذه الانفعالات خاصة به ولا تخص أحداً غيره ، لن يوجد أحد سواه قادراً على الحكم بأنه قد عبر عنها أو لا . ولو جعل لأحكام متذوقيه أية أهمية فلن يرجع هذا إلا إلى اعتقاده بأن الانفعالات التى حاول التعبير عنها هى انفعالات ليست خاصة به وحده ، بل

يشاركه فيها المتذوقون ، وإلى اعتقاده بأن التعبير الذى يخصهم والذى عبر عنه — لو كان قد قام به بحق — له قيمة فى نظر المتذوقين ، كما هو الحال عنده . وبعبارة أخرى ، فإنه سيضطلع بأعباء عمله الفنى لا باعتباره محاولة شخصية يقوم بها لصالحه الشخصى ، بل باعتباره عملا عاما لصالح المجتمع الذى ينتمى إليه . وأى حكم ينطق به خاص بالانفعال يجب أن يبدأ بإشارة مضمرة إلى أن هذا الانفعال شعور جماعى وليس شعورا ذاتيا . وهذا لا يعنى بالضبط أن العمل الذى اضطلع به هو عمل يخص المجتمع . إنه عمل يحمل منه دعوة موجهة إلى المجتمع لكى يشاركه فيه . إذ أن مهمة هذا المجتمع باعتباره متذوقا ليس تقبل عمله تقبلا سلبيا ، بل إعادة تمثله مرة أخرى . وهو لم يقدم على دعوة المتذوقين للقيام بذلك ، إلا لاعتقاده بأنهم سيلبون دعوته أو بعبارة أخرى ، لاعتقاده أنه دعاهم للقيام بما يرغبون القيام به فعلا : وفى حالة إحساس الفنان بكل ذلك — وأى فنان لا يشعر بذلك لن يشعر بأى توق لنشر عمله ، أو للنظر جديا فيما يقول الناس — فإنه لن يشعر به بعد اكتمال عمله الفنى فحسب ، بل سيشعر به من بداية الأمر وخلال فترة خلق العمل الفنى . فالمتذوقون حاضرون معه على الدوام باعتبارهم يمثلون جانبا من عمله الفنى ، ودورهم ليس دورا متعارضا مع جمالية العمل الفنى وموضوعيته ، أى دورا يفسد الإخلاص الذى يتحلى به عمله بالزج به فى نواحى الشهرة والكسب ، بل دور جمالى وموضوعى يساعد على تحديد القضية التى يحاول الفنان تجسيدها ، أى تحديد أية انفعالات سيقوم

بالتعبير عنها وعلى أى أساس سيعتمد هذا التجسيد الدرامى . من هذا يتضح أن المتذوقين الذين يشعر الفنان بمشاركتهم له قد يكونون كثرة أو قلة ، إلا أنه لا يصح القول بعدم وجودهم إطلاقا » .

فى هذا المجال يمكن أن يفيد التحليل النفسى الفنان فى تجسيد وتحديد مجرى الانفعالات التى سيثيرها فى قارئه وبالتالى يمكن تحديد البناء الدرامى على ضوء التجربة النفسية القائمة بالفعل فى ذهن الفنان ووعيه مما يساعده على التحكم فى جماليات الشكل والابتعاد به عن العفوية الساذجة والتلقائية التى قد تحيل العمل الفنى إلى نوع من الاعترافات . وأية اتجاهات للكاتب سواء أكانت مثالية رومانسية أو واقعية اجتماعية أو رمزية شعرية لا بد وأن تخضع لحتميات التجربة النفسية التى يحاول الفنان نقلها كما هى إلى القارئ لكى يمر بنفس الإثارة والمتعة العاطفية ، وهذه التجربة النفسية متميزة بصفتين أساسيتين :

أولاهما : استجابة تسرى فى أعضاء الجسد تنشأ عن طريق الأجهزة التعاطفية ، والثانية : نزوع نحو فعل من نوع محدد أو من مجموعة من أنواع محددة . وهذه التغييرات الشاملة فى الأجهزة المعوية والوعائية التى تميز عمليات التنفس والإفرازات الغددية تحدث عادة فى الاستجابة إلى المواقف التى تثير إحدى النزعات الغريزية . ونتيجة لهذه التغييرات تظهر إلى الوعى موجة من الإحساسات مصدرها جسدى باطنى . ومن المتفق عليه عامة أن هذه الإحساسات يتألف منها على أقل تقدير معظم الوعى الخاص بالانفعال ، وهذه الإحساسات أو صورها هى أحد العناصر

الرئيسية التى تتألف منها التجربة النفسية ، وهى التى تفسر لونها الخاص أو نغمتها التى تميزها ، وتحلل أيضا كثافة الانفعالات أو حدتها ، ولكن العنصر الذى يساوى هذه الإحساسات فى الأهمية إن لم يكن يفوقها هو التغيرات التى تطرأ على الوعى والتى مصدرها استجابات الأجهزة العصبية التى تسيطر على الحركة وتتحكم فى الاستجابة العضوية للموقف المنبه . وهذه التغييرات كما يقول ريتشاردز تتدرج فى حالة الخوف مثلا ، من إيقاظ نزعة بسيطة مثل دافع الهروب أو الاختفاء تحت المنضدة إلى تعديلات بالغة فى التعقيد مثل التعديلات التى نقوم بها حين نتأهب لمجابهة خطر يتهدد أحد آرائنا الأثيرة .

وكقاعدة عامة نستطيع أن نقول إنه بين إدراكنا للموقف ووقوفنا على طريقة لمجابهة هذا الموقف تحدث عملية بالغة فى التعقيد . هذه العملية المعقدة تتآزر مع الإحساسات وصورها فتضفى على التجربة النفسية طعمها الخاص أو نكهتها التى تميزها .

وبرغم أننا نعيش فى عصر العلم والتكنولوجيا والفضاء فإننا ما زلنا نطرب لقصص الجن وأساطير الآلهة حين يعثر البطل على خاتم سليمان أو مصباح علاء الدين أو طاقية الإخفاء لكى يحقق ما يريد بطريقة مطلقة لا تحدها حدود اجتماعية أو منطقية ، وتصل إلى آخر حدود يمكن أن يصل إليها الخيال ، ولذلك ما زال الناس فى النصف الثانى من القرن العشرين يتحدثون عن السحر وتحضير الأرواح وإخراج العفاريت والتنويم المغناطيسى لأنها كلها وسائل سريعة لإسعاف خيال الإنسان لا يمكن للوسائل العلمية أن تواكب سرعتها .

فالجانب الميتافيزيقى فى حياتنا لا يمكن إنكاره وما زالت حياتنا زاخرة بأمثلة عديدة منه . ولغز الموت — على سبيل المثال — ما زال يهدد الناس فى كل زمان ومكان ، فالقراء يسرهم بل ويمتعهم أن يجدوا شخصا لا يخاف الموت بل ويستطيع أن يستيقظ من موته مرة أخرى كما يحدث فى بعض الروايات .ويتتبع القراء بشغف ما سوف يأتيه البطل من أعاجيب . واللغز الآخر فى الموت أنه يأتى أحيانا إلى من لا يستحقون فى نظرنا أو إلى الذين يحتاج إليهم الآخرون ، ولا شك أن القراء سيتعاطفون معه لأنه سيحقق الأمنية الخفية التى طالما جاشت بصدورهم . والتعويض النفسى عن العجز البشرى واضح كل الوضوح فى حب استطلاعنا ومتابعتنا لمغامرات البطل . صحيح أن مثل تلك الأحداث نضحك منها لا لأنها تميل إلى الكوميديا والفارص ولكن لأن فى داخلنا شيء يميل إلى التمنى بوقوع مثل هذه الأحداث بالفعل فى حياتنا اليومية المحدودة . وكثير من الناس يرفض فكرة تصديق موت عزيز عليه مات بالفعل بل وبعضهم يجنح إلى التفكير فى أنه سيعود يوماً ما ، وهذا لا يعنى بالطبع أنه سيعود وأن أمنيتهم ستتحقق ولكن الأمنية فى حد ذاتها تعد مهربا من الحقيقة المرة والصدمة المروعة التى ربما قد تقضى عليهم ، وهى هدف مطلوب لذاته . وذلك ما نسميه فى علم النفس بأحلام اليقظة .

وإذا كان حلم اليقظة ينبع من بنات أفكارنا كعملية تعويضية عن عجزنا البشرى ، ونحن نقنع بالاستمتاع به برغم تأكدنا من عدم تحقيقه فإن استمتاعنا بحلم يقظة نابع من خيال كاتب لا بد وأن يكون مضاعفاً

لأنه يتخذ شكلا فنيا محددا يزيد من قوة إقناعنا ، وخاصة أن مغامرات البطل تسير فى خط واحد وواضح وليس كأحلام يقظتنا الهروبية . وبذلك تكون أحداث الرواية عبارة عن رحلة فى وجدان البطل والأفكار التى تطرأ على باله وكيف يحاول إخراجها إلى حيز التنفيذ . ولا توجد أفكار مكبوتة عنده ، والعقل الباطن لا يشكو صراعاً لأن البطل يملك كل الإمكانيات للتنفيذ ، وعلى هذا فليس هناك ثمة صعوبة لأن الصراع ينشأ من الحاجز بين الأمنية والواقع ، وأحيانا تتحول الأمنية إلى الواقع نفسه .

وبعض الكتاب يؤمنون بأن المجتمع يمكن أن يصاب بنفس العقد والأمراض النفسية التى تصيب الأفراد . وبما أن الفرد هو الوحدة الأولى للمجتمع فإن عقد كل منهما يمكن أن تنعكس على الآخر ؛ والعقد النفسية عندما تتمكن من قطاع كبير من المجتمع تتحول إلى وضع مستتب وطبيعى بالنسبة لأفراد هذا القطاع ولا ينظر إليها أحد على أنها مرض ، بل العكس يحدث عندما يحاول فرد أن يخرج عن هذا النطاق ويسلك طبقا لما يراه صحيحا وسليما من الناحية المنطقية والإنسانية فإن الأغلبية الساحقة تهاجمه لدرجة الرغبة العارمة فى القضاء عليه لإحساسها أنه بمثابة بذرة غريبة لا تحتملها التربة الفاسدة ، لأن سلوك هذا الشخص إنما يضع أمام المجتمع مرآة لكى يرى نفسه الحقيقية دون خداع أو رياء أو غش أو نفاق ، ومثل تلك الروايات التى تناقش هذا المضمون لا يلعب فيها التحليل النفسى المنهجى دورا كبيرا بل تعد الفانتازيا هى أفضل

أسلوب سريع يساعد الكاتب على الوصول إلى هدفه فى كشف العقد والأمراض النفسية التى تتحكم فى الأفراد والمجتمع ، وتساعد الكاتب على توضيح الصراع بين الجانب الخفى للمجتمع والمتمثل فى الحقيقة والجانب الظاهر له والمتمثل فى الوهم .

وبهذا الأسلوب يتضح لنا مرض الشيزوفرانيا أو انفصام الشخصية الذى يعانى منه المجتمع ، ذلك المجتمع الذى يؤمن ظاهريا بمبادئ مثالية وينادى بها فى مناسبة وغير مناسبة بينما سلوكه ينافى هذه المبادئ على خط مستقيم ، هذه هى حدود النفس البشرية ومن يظن فيها المثالية المطلقة فإنه يعيش فى عالم وردى من الوهم الكاذب يتناقض تناقضا حادا مع مركبات النقص النابعة من تركيب المجتمع نفسه . فالتركيب الطبقى للمجتمع هو السبب الرئيسى وراء الأمراض النفسية ومركبات النقص التى تتحكم فى سلوكيات الأفراد ، فلقد جبلت نفس الإنسان على الطموح وبلوغ المستوى الأعلى دائماً .

وهذه الطبيعة الإنسانية للفرد تتعارض بل وتتصادم مع التركيب الطبقى للمجتمع الذى يفرض السكون والثبات على الطبقات الكادحة بتأثير من الطبقات الغنية التى تمسك بيدها زمام الأمور بحكم ثقلها الاقتصادى . وعندما تجد الطبقات الكادحة أنها لا تملك من الأسلحة ما يساعدها على تحسين وضعيتها الاجتماعية فإنها تلجأ إلى النفاق والخداع والكذب والجبن والرياء والغش لتنفيذ أغراضها الخفية . ولنا أن نتخيل مدى تدهور الصحة النفسية لأغلبية المجتمع التى تؤمن بشىء ثم تسلك

بأسلوب ملتو لعلها تحقق هذا الهدف . وبهذا سيزداد التدهور بفعل الطموح الذى انطبعت عليه نفسية الفرد .

والتحليل النفسى لا يؤمن بأن هناك شراً خالصاً أو خيراً خالصاً لأن النفس البشرية لا يمكن أن تقسم أو تصنف بهذه السهولة ، للتعقيد الذى جبلت عليه . فالشر يمكن أن ينبع من الخير والعكس صحيح إذا توافرت الظروف النفسية والاجتماعية المؤدية إلى هذا التحول ، وهنا تبدو خطورة التربية النفسية بالنسبة للمجتمعات ، فالسلوك السليم ليس مكتسبا ولكنه يعتمد على المران والممارسة والتدريب النفسى الطويل ، وبمرور الوقت يتحول هذا النوع من السلوك إلى تقاليد اجتماعية راسخة تساعد فى دفع المجتمع إلى مصاف الدول المتقدمة . ولذلك فإن الفرد إذا اعتنق بإخلاص مبدأ « عامل الناس بما تحب أن يعاملوك به » ونفذه على الوجه الأكمل ، فسيختفى الكثير من العقد النفسية والأمراض الاجتماعية ومركبات النقص التى تحيل المجتمع البشرى إلى غابة الحكم فيها للأكثر توحشا وبطشا . ولا شك فإن التأثير النفسى الذى تمارسه مثل تلك الأحداث والروايات على وجدان القراء يختلف باختلاف الوضعية الاجتماعية للقارئ . فالقارئ المخلص لا بد وأن يتعاطف مع البطل الذى يمر بمآزق عديدة ومصاعب جمة من أجل إثبات الحق ، والقارئ المنافق يحاول الضحك منه وإبرازه فى صورة الأحمق المجنون ، وبين الإخلاص والنفاق تتعدد درجات التفكير والسلوك ، وهكذا يتعدد صدى الرواية بعدد القراء .

لذا يجب أن يؤمن الروائى بأن وظيفة الأدب ــ يجب أن تتمثل فى تغيير الإنسان إلى كائن أفضل عن طريق التربية النفسية الصحيحة والتدريب على مواجهة الحقيقة فى كل صورها ، وإن هذا لا يتأتى عن طريق الوعظ والإرشاد والخطابة والتوجيه المباشر وإنما من خلال التجربة الخيالية التى تتجسد داخل وجدان القارئ أثناء قراءة الرواية . فهذه التجربة الخيالية تعيد ترتيب إحساسات القارئ وأفكاره تجاه المضمون المطروح للتشكيل الدرامى . وكلما كان الشكل مقنعا ومترابطا ، كانت التجربة النفسية داخل القارئ جادة ومؤثرة .

وهناك لون آخر من استخدامات التحليل النفسى فى الرواية وهو. عندما يلعب الصراع النفسى دور العمود الفقرى الذى يسير فى دقة متناهية بين نفسية (البطل أو البطلة) وكيان المجتمع . وتكون الرواية فى شكل تسجيل لاعترافات ويوميات (البطلة أو البطلة) على سبيل تفريغ الشحنة النفسية التى تضغط بعنف على الجهاز العصبى ، مثلما يذهب الشخص إلى عيادة المحلل النفسانى لكى ينفس عن الكبت والضغط اللذين يعانى منهما . ومثل تلك الروايات لا تكون الأحداث فيها ذات أهمية فى حد ذاتها ولكن المهم هو تأثيرها على وجدان (البطل أو البطلة) وحالته النفسية لأن وجدانه هو المنبع والمصب لكل الأحداث والمواقف ، ومن خلاله نرى كل الشخصيات دون استثناء . وعالم الإحساسات عالم دقيق وحساس ومتشابك ومعقد ، والكاتب الذى

يتخذ منه مادته لا بد وأن يمتلك منهجا فى علم النفس حتى يجنبه الدخول فى كهوف العقل الباطن دون تمكن من الخروج منها . فالكاتب إذا ترك نفسه تابعا لمجرى الشعور عند بطله أو بطلته فسوف يضل طريقه خارج البناء الدرامى لروايته ، وعليه أن يفصل بين ضياع البطل أو البطلة داخل فوضى الإحساسات وبين تمكنه هو ككاتب موضوعى ينظر إلى مضمونه من كل جوانبه المحتملة . ولذلك يفضل أن يقوم البطل بسرد الرواية لنا وبالتالى نتوقع منه تقديم كل ما من شأنه تحديد معالم البناء ومقومات المضمون ، أى أنه يقوم بمهمة الروائى نفسه ولذلك فهو يمنحه كل صلاحياته وإمكانياته .

وقد يتساءل البعض عن السبب الذى أدى بالكاتب إلى ترك مهمة السرد لبطله ، والإجابة على هذا تكمن فى أنه أراد أن يمنح عمله إقناعا أقوى ، لأن القارئ يستمع إلى القصة من بطلها — أو بطلتها — نفسه وليس من كاتب يقوم بمجرد نقل الأحداث وتسجيل المواقف كما سمع عنها ، ولذلك يعود البطل إلى ماضيه البعيد مثلما يطلب أى محلل نفسانى من مريض حتى يصل إلى مكامن العقدة فى نفسه . وبذلك يكون الصراع النفسى الذى تدور رحاه فى نفسية البطل منذ نعومة أظافره ، صراعا بين الماضى والحاضر ، بين الكبت والانطلاق ، بين المادية والرومانسية ، بين الجمود والخيال ، بين الباطن والظاهر ، بين القديم والجديد . والبطل حريص فى كل نقاط التحول فى الرواية على إبراز وجهى الصراع للقارئ حتى يكون على بينة بكل ما يدور سواء حول

البطل أو داخله . ويقع الحدث أولا أمام أعيننا ثم يتردد صداه بعد ذلك داخل الشخصية ، وتختلف حدة الصدى وعدد مرات تردده باختلاف ضخامة الحدث ، وغالبا ما ينعكس الصدى مرة أخرى متسببا فى إنتاج حدث مادى آخر ، وهكذا تقوم الرواية على العلاقة الجدلية بين الحدث المادى والصدى النفسى ، كل منهما يؤدى إلى الآخر . ومعنى هذا أن العلاقة لا متناهية إذا لم يخضعها الكاتب لمجرى الأحداث الرئيسى بحيث تصل إلى الخاتمة الطبيعية لكل المواقف دون استثناء . حتى الأمراض الجسدية لا يقدمها الكاتب كحدث مادى فقط ولكن للأثر النفسى الذى يشكل نظرة البطل تجاه الوقف .

ورغم أن التحليل النفسى يميل بطبيعته إلى الأسلوب التقريرى المباشر إلا أن الكاتب يجب أن يكون حريصا على تجنب هذا التسطح عن طريق النقلات السريعة بين الحدث المادى والصدى النفسى ، لأن التجسيد الدرامى لا بد وأن يعتمد على بعدين على الأقل ، وهذان البعدان يمثلان عنصرى الصراع اللذين يبرران لنا منطقية التحول النفسى داخل البطل . ولم يعد التحليل النفسى مقتصراً على الشخصية المحورية بل يمكن توزيعه على الشخصيات حسب دورها فى الحبكة ، وبذلك يهتم الروائى بتيار النفس داخلهم ، وبهذا الأسلوب ينتشر التحليل النفسى فى نسيج الرواية ، أحيانا من خلال ضمير المتكلم وأحيانا أخرى من خلال ضمير المخاطب ثم ينتقل من شخصية إلى أخرى طبقا للموقف المطروح للسياق من خلال التحام الحدث المادى بالصدى النفسى . وأحيانا يشعر الكاتب

الرومانسى أن التيار النفسى أقوى وأضخم مما تعبر عنه الأحداث الجارية التى غالبا ما يجرفها فى طريقه إذا ضغط عليها الكاتب للتعبير عن التيار السارى داخل الشخصية .

وكثافة الإحساس عند الروائى هى الوحدة التى يقاس بها الزمن ، ولذلك فالأحداث لا تقاس بمدة وقوعها وإنما بمدى تأثيرها على تشكيل التيار النفسى عند الشخصيات ، فالإحساس هو الذى يمنح للحياة عرضها ، أما طولها فلا يمكن لبشر أن يزيده ، ومن هنا كان العرض أو العمق هما الفارق بين الحياة الأصيلة والمزيفة . ولذلك فالتيار النفسى هو الذى يتحكم فى إيقاع الأحداث وبالتالى فى البناء الدرامى . فالتوقيت الزمنى موجود أساسا لتطوير النسيج النفسى الكامن وراء الأحداث المادية . فإذا كانت الأحداث مادية ، فالتوقيت يسير طبقا لواقعها الزمنى كما فى البداية ، وإذا تحولت إلى داخل الشخصيات فالتوقيت الزمنى ينقطع طبقا لاختيار الكاتب للمسات مفيدة لبنائه الدرامى وحذفه كل ما لا يمت بصلة إليها . ويمكن للتيار النفسى أن يتدفق على مستويين يسيران جنبا إلى جنب : أولهما الامتداد الزمنى الواقعى والثانى النسيج الزمنى النفسى المتقطع ، والمستويان يتداخلان لخدمة المواقف والشخصيات حتى نراها من الخارج والداخل فى لحظة واحدة .

فى كتاب « تيار الوعى فى الرواية الحديثة » تأليف روبرت همفرى وترجمة محمود الربيعى يقول المؤلف « إن مجال الحياة الذى يهتم به تيار الوعى هو التجربة العقلية والروحية من جانبيها المتصلين بالماهية

والكيفيـة . وتشتمـل « الماهيـة » على أنـواع التجـارب العقليـة من الأحاسيس ، والذكريات والتخيلات ، والمفاهيم ، وألوان الحدس ، كما تشتمل « الكيفية » على ألوان الرمز ، والمشاعر ، وعمليات التداعى . ويكاد يكون من المستحيل أن نميز « ماذا » على « كيف » ؛ فهـل الذاكرة مثلا جزء مما يحتويه الذهن أم أنها عملية ذهنية ؟ مثل هذا التمييز الدقيق ليس بالطبع من مهمة الروائيين باعتبارهم روائيين . إن هدفهم — إذا كانوا يكتبون قصص « تيار الوعى » — هو توسيع الفن القصصى بتصوير الحالات الداخلية لشخصياتهم .

الفصل الثالث

(٣) الرومانسية المثالية

قامت الرومانسية المثالية على أنقاض الكلاسيكية التى هاجمها الأدباء والمفكرون والفلاسفة من دعاة التغيير والتجديد ، طوال القرن الثامن عشر وخاصة فى النصف الأخير منه ، ولذلك أطلق على الأدب الرومانسى « أدب الثورة » فى القرن التاسع عشر ، وكانت الناقدة المشهورة « نكر » تحب أن تطلق على الأدب الرومانسى فقط « الأدب الاجتماعى » ، ويقول شارل نوديـــه : « إذا كان الأدب صورة للمجتمع .. أمكن أن يقال : إن الرومانسية ليست سوى كلاسيكية المجددين ، أى التعبير عن مجتمع جديد ، ثم إن كثيرا من الرومانسيين لم يكونوا يريدون ، فى بادئ الأمر ، تسمية أدبهم بالأدب الرومانسى . ولكن الاسم سرعان ما انتشر ، فكان لا مفر لهم من قبوله . وأصبحت للكلمة فى معناها المذهبى معان معقدة ، ومتشابكة تتراوح بين الجوانب الذاتية والاجتماعية والفنية .

وعندما يتحدث الدارسون عن العصر الرومانسى ، يتبادر إلى الذهن الفترة الأدبية التى ميزت الأدب الفرنسى فى أواخر النصف الأول من القرن التاسع عشر ، ولكن الواقع أن الرومانسية بدأت فى ألمانيا وإنجلترا

قبل ظهورها فى فرنسا بزمن غير قصير ، وبعد ذلك سادت المزاج الأوربى كله طوال القرن التاسع عشر . وكلمة الرومانسية تعود إلى كلمة فرنسية قديمة « رومان » ، وهى التى تطلق فى العصور الوسطى على قصص المغامرات والخيال الجامح ، سواء كتبت بالشعر أو النثر ، وامتد نفس المفهوم إلى الأدب الإنجليزى ، ومنذ عام ١٧٦٠ كان كثير من نقاد الأدب ومؤرخيه يقابلونها بالمذهب الكلاسيكى . بعد ذلك انتقلت هذه الصفة إلى الأدب الألمانى بنفس المفهوم الفرنسى ، وكان لهذا المفهوم أثر كبير على الأدب الرومانسى ، الذى انصرف إلى إحياء العصور الوسطى فى القصص التاريخية ، وفى عناية كل أمة يبعث ماضيها التاريخى فى أدبها .

وتطور مفهوم الكلمة بمرور الأجيال ، فأصبحت تطلق على المناظر الشعرية والحواديت الخرافية والأساطير الخيالية ، وأيدت هذا الاتجاه مدام دى ستال ، وعرفت الرومانسية بأنها الشعر الذى يحيا فيه الماضى الوطنى ، وأنها أدب الفروسية وأنها اتجاه مضاد للكلاسيكية من ناحية الشكل الفنى والتعبير العاطفى ، ثم انتقل هذا المفهوم إلى إيطاليا فى أواخر العشرينيات من القرن التاسع عشر ، ثم إلى أسبانيا : وظلت الكلمة محافظة على معناها الحرفى بجانب مدلولها المذهبى ، فكانت تدل على الإنسان الحالم ذى المزاج الشاعرى ، المنطوى على نفسه ، ثم امتد مفهومها ليشمل العاطفة المتوهجة والانقياد وراء سطحيات المشاعر ، والاستسلام للاضطراب النفسى ، والإيمان بالفردية والذاتية . وبالفعل

تمثلت هذه التيارات الرومانسية ، وامتدت إلى نواح كثيرة ، بعضها يرجع إلى عوامل ذاتية شخصية ، وبعضها يرجع إلى قضايا اجتماعية عامة ، وثالثة ترجع إلى اتجاهات فنية وتشكيلية .

إن الأدب الرومانسى أدب ذاتى ثائر ، يلقى الضوء على أهمية الإنسان كهدف فى حد ذاته ، ولا يحترم التقاليد الاجتماعية السائدة إذا تجمدت وتحجرت واصطدمت بالمعانى الإنسانية ، وفى هذا يتناقض الرومانسيون مع الكلاسيكيين ، لأنهم يؤمنون أن المجتمع هو تنظيم لخدمة الإنسان ، وليس على الإنسان أن يقوم على خدمته كالعبيد . وقد أثر الأدب الرومانسى على التركيب الاجتماعى وساعد فى إشعال الثورات وهدم الطبقات الأرستقراطية الطفيلية ، وفتح الطريق أمام الطبقة المتوسطة والبرجوازية لكى تسيطر على مقاليد الأمور فى المجتمع ، وقد صب الرومانسيون كل عطفهم وحنانهم على ضحايا المجتمع الذين طحنتهم الظروف الاقتصادية والصراعات الطبقية . ويقول فيكتور هوجو معلقا على خصائص الأدب الرومانسى :

« فى هذا الأدب تظهر آلهة الشعر من جديد ، فتستولى علينا وتقودنا باكية على ما فى الإنسانية من بؤس ، تحلق فوق القمم أو تهبط إلى الأعماق ، مهاجمة أو حانية فتعيد إلينا الحياة ببهجة مشرقة ، وبفضل تلك الروح الإلٰهية ، تسرى الثورة اليوم فى الهواء والحناجر والكتب ، وتأخذ الثورة بيد الحرية أختها ، فتجعلها تنفذ فى كل إنسان من جميع مسامه ، وبعد أن ملأت الشعب اعتزازا ، محت التجاعيد القديمة من

الحياة ، وسمت بسواد الشعب البائس ، ثم أصبحت فكرة مستقرة فى وجدان كل إنسان ذاق طعمها » .

وتتميز نظرة هوجو بالإيجابية المتفائلة التى كانت تميز الرومانسيين الأوائل فى طموحهم لتغيير الأوضاع الاجتماعية . ولكن هذه الإيجابية لم تكن الخط الوحيد الممثل لاتجاهاتهم ، لأن السلبية كانت تطغى فى بعض الأحيان عليهم بحيث يلجأون إلى تصوير عالمهم الخيالى على أساس أنه هدف فى حد ذاته والأرض ليست سوى مكان الجوع والشقاء والتعاسة ، وهم لا يملكون سوى الهروب من شرور المجتمع وآثامه . ولذلك كانوا يشعرون بأن المجتمع لا يقدرهم مما أحاطهم بعزلة نائية عن تيارات الحياة . وكثيرا ما تكلموا عن أبراجهم العاجية التى تتطلع إلى السماء بما فيها من جمال ونقاء وطهارة ، وهذه الغربة التى سادت شخصياتهم فى رواياتهم ومسرحياتهم ، هى التى جعلتها تتمنى الموت فى أسعد لحظات حياتها ، لشعورها أن السعادة لن تدوم ، وخير للإنسان أن يموت فى لحظة سعادة من أن يعيش سنوات من الشقاء والتعاسة .

يقول شاتوبريان رائد الرومانسية الفرنسية : « فى فترة شبابى القلق والحائر ، كنت كثيرا ما أتمنى ألا أعيش بعد لحظات سعادتى ، فكانت فى قمم النشوة درجة من درجات السعادة ، تدفعنى إلى تمنى الموت » .

ولم يكن تمنى الموت ضعفا يسوقه الخوف من خوض غمار الحياة ، بل كان فيضا من الحيوية التى تدفع بأصحابها إلى الانطلاق فى عالم مثالى ، ومن هنا كان الارتباط الوثيق بين الرومانسية والمثالية . وفى هذا يقول

ارنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » :ـــ « كانت الرومانسية حركة احتجاج ضد العالم الرأسمالى البرجوازى ، وهو ذلك الذى لا يحوى سوى الآمال السرابية والتفاهة والتجهم ، التى تلتزم بها دنيا الأعمال والتجارة والربح . وكان النقد القاسى الذى وجهه نوفاليس ـــ الرومانسى الألمانى المتطرف ـــ إلى قصة جيته المسماه « فلهلم مايستر » نموذجا لهذا الموقف ، برغم أن فردريك شليجل ـــ وهو أيضا من الرومانسيين ـــ كان قد اعتبرها من أعظم الروايات الرومانسية التى أنتجتها العبقرية الألمانية.فجيته يبرز فى روايته هذه القيم البرجوازية بنظرة إيجابية ، ويتتبع تحول إنسان من النظرة الفلسفية الجمالية حتى يصل إلى الحياة العملية ، والسائدة فى دنيا الرأسمالية التافهة ، لكن نوفاليس يرفض هذا التبرير ويقول : « إن هذه الرواية تتألف من مغامرين ومهرجين وغانيات وتجار صغار ، ومن يأخذها مأخذ الجد لن يقرأ شيئا غيرها أبداً » .

ولكى يؤكد جيته إعجابه باستندال وميريميه فإنه كتب فى مارس (١٨٣٠) بعد أن تقدمت به السن : « إن المبالغة والتطرف سوف يختفيان بالتدريج ، لكن ستبقى فى آخر الأمر هذه الميزة الكبرى . فقد وصلنا إلى جانب الشكل المتحرر ، إلى موضوعات أكثر غنى وتنوعا . ولن يستبعد بعد اليوم موضوع فى هذا العالم كله ، وفى هذه الحياة المتشعبة الفروع ، باعتباره موضوعا غير شعرى » . وبرغم أن نوفاليس يعارض كل ما يدافع عنه جيته ، إلا أنه يرى أن الرومانسية شجعت على

المعالجة الشعرية للمضامين التى كانت محرمة من قبل . فالرومانسية تعنى إضفاء مغزى رفيع على الأشياء المألوفة ، وإلقاء ضوء باهر على الأشياء المعتادة ، وإسباغ روعة المجهول على ما نصادفه فى كل يوم .

يقول شيللى فى مقالته « دفاع عن الشعر » إن الشعر يجعل الأشياء المألوفة تبدو وكأنها غير مألوفة . وهو يربط بين الرومانسية الأدبية والتقدم الأخلاق للمجتمعات فيقول : « ماذا تكون الفضيلة والحب والوطنية والصداقة ، بل قل ماذا يكون جمال هذا العالم الذى نعيش فيه ، ومن يكون عزاؤنا فوق هذا القبر ، وماذا تكون رغائبنا بعد أن نودع فيه إذا لم يكن الشعر قد صعد ليستحضر نوراً وناراً من تلك الأرجاء الخالدة حيث ملكة العقل لا تجرؤ على التحليق فيها ، ولو استعارت أجنحة نسر » .

وليس أصدق من وصف الأدب الرومانسى بأنه أدب الثورة ، فالثورة هى روحه ، والدافع إليه والهدف منه فى نفس الوقت ، وليست مبادئه خاصة بثورة بعينها ، لأن الثورة عنده يجب أن تكون أبدية ، غايتها إقرار حرية الفرد فى المجتمع ، وبها انتقل التقديس والتبجيل إلى المبادئ الإنسانية نفسها . ومن هذا يتضح لنا أن الكتاب الرومانسيين لم يكونوا مقيمين فى برجهم العاجى كما يزعمون ، بل كانوا فى أدبهم على أشد اتصال بالمجتمع ، وكانوا فى قلقهم وجهودهم مثار السخط والإعجاب فى ذات الوقت ، ولكن مما لا شك فيه أنهم ساعدوا على إقرار المبادئ الإنسانية والاجتماعية ، وتمهيد المستقبل لبناء المجتمع الحر الشريف .

لقد تأثر بهذه الاتجاهات جميع الأدباء المصريين الذين سافروا إلى أوربا لتلقى العلم والأدب فى مطلع القرن العشرين ، من أمثال طه حسين ومحمد حسين هيكل وغيرهما من الأدباء والكتاب الذين أرسوا قواعد الرواية العربية وتقاليدها ، بروايات من أمثال « زينب » و« دعاء الكروان » . وقد ساعد على انتشار الاتجاه الرومانسى فى مصر ، الترجمات التى نشرت لأعمال الرومانسيين الأوربيين الكبار ، ومن خلال التأليف والترجمة ، سادت الرومانسية فى الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن ، وتأثر بها كل من المازنى والمنفلوطى وجرجى زيدان ونجيب محفوظ ويوسف السباعى .... وغيرهم .. فى كثير من أعمالهم . حتى الروايات التى تتميز بالواقعية النقدية ، لم تخل من الملامح الرومانسية والمثالية التى كانت تومض من حين لآخر ، بين ظلال الواقع الجاثم على كاهل الشخصيات .

ومسألة تمنى الموت عند الرومانسيين دفاعا عن مبدأ معين يتحول إلى هدف فى حد ذاته ، لأنه بالنسبة للرومانسيين بداية وليس نهاية . وذلك على عكس الكتاب الواقعيين الذين يهتمون أساسا بالواقع المادى الملموس والمحدود . يقول الشاعر الألمانى هاينه : « إن الفن الكلاسيكى الواقعى لا يعبر إلا عن المحدود ، لأن أشكاله المادية تعبر تعبيرا مباشرا وملموساً عن الفكرة المجردة التى تدور فى ذهن الفنان ، أما الفن الرومانسى ، فعليه أن يعبر عن اللا محدود والروحى ، والأداة الفنية الوحيدة التى تستطيع أن تنقل هذا اللامحدود والروحى تكمن فى الرمز » .

وعلى هذا يمكن فهم معظم الروايات الرومانسية على المستوى الرمزى ، مما يمنحها خصوبة درامية ذات إيحاءات متعددة وظلال ممتدة على مساحات فكرية شاسعة .

ويمكن أن يرمز البطل في الرواية الرومانسية إلى الإنسان فى رغبته الملحة لمعرفة ما يدور فى العالم الآخر ، ويعمل دائما على مصارحة كل قوى المجتمع والقدر ، حتى يفوز بأليفة روحه ، وفى أغلب الأحيان تقوم البطلة بنفس الدور برغم السلبية المطلقة التى يفرضها عليها المجتمع . ولا تهدأ أو تهنأ الروحان إلا بالحصول على راحة الجوار ، حتى لو دعا الأمر إلى مغادرة هذا العالم .. فهذه الشخصيات تقدر الحياة فى كيفها وليس فى كمها ، فليس طول الوقت بذى قيمة طالما أنها لا تعرف كيف تعيش ، وهى تهدف إلى الحصول على أكبر قدر ممكن من عرض الحياة وليس طولها ، فالحياة تقاس طبقا لحدة الإحساس ومتعته أما رتابتها فلا يمكن أن تحتمل ، لأنها تحيل الإنسان من وجود حى إلى كيان آلى يتحرك دون أن يشعر ، ولذلك نجد مثل هذه الشخصيات تقرر مغادرة الحياة فى حالة عدم تمكنها من إشباع أحاسيسها والغوص إلى أعماقها لأنها إذا لم تستطع تغيير الواقع ، ونسجه على منوال المثال المطلوب ، فلا أقل من أن ترفض هذا الواقع كلية . والموت بالنسبة للبطلة ليس بنهاية ولكنه بداية الاتحاد الروحى الأبدى الخالد فى العالم الآخر . والموت هو الملجأ الوحيد للمثاليين عندما يفشلون فى تحقيق مثلهم العليا ، ووضعها موضع التنفيذ . والمثالى الرومانسى الحقيقى لا يرضى أن يؤقلم نفسه مع الواقع ،

بل يرغب فى أن يؤقلم الواقع مع مثله ، فبدلا من أن يهبط إلى مستوى الواقع ، فإنه يعمل على رفع الواقع إلى مستواه .

ومن الخصائص المميزة لمذهب الرومانسية ، نجد خاصيتين متلازمتين له بالذات ، لأنهما تمثلان الدعامتين اللتين يقوم عليهما ، الأولى تتركز فى الحرية والثانية فى المشاعر ، فالحرية ضرورة من ضرورات الفردية ، والثورة ضد التقاليد والسلطة والعرف ، أما المشاعر فتعنى الانطلاق التلقائى لقوى اللاوعى والعمل الخلاق فى الفن والحياة ، وباقى الخصائص الإنسانية البعيدة عن المنطق المحدود ، مثل دفعة الحياة والحدس والقوى الغامضة الغيبية » .

الفصل الرابع

(٤) الواقعية النقدية

لا شك أن المفهوم الفنى والأدبى للواقعية ، يثير خلطا ولبسا بين كثير من النقاد والمثقفين ، فبعضهم يظن أن الأدب الواقعى ، هو الذى يصور الواقع بخيره وشره ، تصويرا فوتوغرافيا ، ولكنه فهم ساذج وسطحى للقيمة الحقيقية الكامنة فى الفن عامة ، لأنه من الواضح أن الأدب الواقعى فن ، وأن كل فن عبارة عن اختيار حر من جزئيات الواقع ، ولذلك لا يمكن القول بأن الأدب الواقعى ، يتناول كل ما فى واقع الحياة كما هو ، لأنه يمر بخيال الأديب أو وجدان الفنان ، قبل أن يبرز إلى الوجود ، وهو فى أثناء رحلته خلال وجدان الفنان الروائى ، لا بد أن يتشكل طبقا لمكونات هذا الوجدان ، ولذلك حرص الأدباء والمفكرون على أن يحددوا مفهوم الواقعية ، تحديدا اصطلاحيا بأنها تتحدد باختيار الفنان لموضوعاته ومضامينه ، ثم بوجهة النظر التى ينظر بها إلى هذه المضامين ، وعلى هذا اختلف مفهوم الواقعية ، وانقسم إلى تيارات متعددة ، أهمها الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية .

أما الواقعية النقدية ، فقد ظهرت منذ أوائل القرن التاسع عشر ، وسارت موازية للرومانسية المثالية ، فبينما كان الأدباء الرومانسيون

الفرنسيون ينتجون القصائد والروايات والمسرحيات الرومانسية العاطفية المحلقة فى عالم المثال على أجنحة الخيال ، والصاخبة بإحساسات النفس وانفعالاتها ، كما نجد عند فيكتور هوجو ، ولامارتين ، وأناتول فرانس وشاتوبريان وموسيه فى فرنسا مثلا . نجد أيضا الواقعيين ، من أمثال بلزاك وموباسان وزولا ، ينقبون عن واقع الحياة فى نفوس البشر ، لأنهم يؤمنون بأن الرواية كفيلة بكشف حقيقة هذا الواقع وجوهره ، وهم يميلون إلى التشاؤم كلما توغلوا فى دراسة الواقع ، ويرون أن الشر هو قدر الإنسان ، ولذلك فإن الأخلاق والمثل العليا ، ليست سوى القناع الذى يخفى وراءه هذه الحقيقة الواقعية البشعة . هكذا بدأت الواقعية النقدية ، ولكنها تحولت بعد ذلك إلى اتجاه أكثر انطلاقا وشمولا . فقد بدأت بالاحتقار واليأس والسخرية ، ولكنها رأت أنها لو اقتصر وجودها على هذه العوامل الهدامة ، لقضت على نفسها بنفسها ، ولذلك تحولت إلى الإصلاح والتنوير ، والانطلاق إلى آفاق جديدة . فبعد أن كانت قاصرة على إلقاء الأضواء الكاشفة على حقيقة الحياة ، دون بذل جهد كبير لتغييرها أو تحطيمها ، أو إصلاح فاسدها ، وجدت أن كشف الفساد يستدعى بالضرورة إصلاحه ، وإلا لما كان هناك داع لكشفه أساسا ، فالتعرف على الداء ، لا بد أن يتم قبل وصف الدواء . وتشخيص الداء فى حد ذاته عملية بناءة ، وليس كما يقول أنصار الواقعية الاشتراكية التى كانت شبه امتداد طبيعى للواقعية النقدية ، والفارق الوحيد بينهما ، أن الواقعية النقدية اهتمت بتشخيص

الداء ، بينما اهتمت الواقعية الاشتراكية بوصف الدواء .

وكان مسكيم جوركى هو الذى صاغ عبارة الواقعية الاشتراكية ، فى مقابل الواقعية النقدية ، ولكن مفهوم الواقعية الاشتراكية قد أسيىء استخدامه كما حدث للواقعية النقدية قبلها ، وأصبح يطلق على روايات ومسرحيات لا تهدف إلا إلى الدعاية الساذجة المباشرة ، وإخفاء الأخطاء . أى أن مهمة الواقعية الاشتراكية تركزت فى إخفاء الفساد ، بدلا من كشفه وتعريته .

وقد ساد هذا الاتجاه أيام ستالين ، ولكن بعد انعقاد المؤتمر العشرين للحزب السوفيتى ، لم يعد الالتزام الصارم بنظرية ماركسية موحدة فى الفن أمرا إلزاميا ، بل إن الواقعية الاشتراكية اقتربت أكثر من الواقعية النقدية ، وذلك عندما آمنت بأن الأفكار الفنية لا يمكن أن تخلق بمرسوم ، أو قانون ، أو بيان ، وإنما تتشكل طبقا لتفاعلها العضوى ، ويجب أن تتطور خلال عملية الإنتاج الفنى ، عن طريق النشاط الحر لمختلف الحركات ، والأساليب ، والمناهج ، وعن طريق تنوع الحجج والمناقشات ، لأن الفن الجديد لا يخرج من النظريات النقدية ، والاتجاهات الأيديولوجية ، والتيارات الفكرية ، بل يخرج من الأعمال الفنية ذاتها . وفى هذا يقول إرنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » : « إن الفنان أو الكاتب الاشتراكى ، يتبنى وجهة النظر التاريخية للطبقات العاملة . لكن ليس معنى ذلك أنه ملزم بالدفاع فى إنتاجه عن أى عمل ، أو قرار يتخذه أى حزب أو شخصية ، تمثل هذه الطبقات

العاملة . إنه يرى فى الطبقة العاملة القوة الحاسمة — لكنها ليست القوى الوحيدة — اللازمة لدحر الرأسمالية ، ولقيام مجتمع بلا طبقات ، ولتطور قوى الإنتاج المادية ، والروحية تطوراً غير محدود من أجل تحرير شخصية الإنسان . أى بعبارة أخرى إنه يندمج بشخصه فى المجتمع النامى ، اندماجا كاملا ، فى حين أن الفنانين والكتاب البرجوازيين — الكبار منهم — لم يكن لهم مفر من الانفصال عن عالم البرجوازية المنتصرة . إن الفنان الاشتراكى يؤمن بأن قدرة الإنسان على التطور غير محدودة ، لكنه لا يتصور أنه سيقيم فى نهاية الأمر فردوسا على الأرض . بل إنه لا يريد للتناقض الجدلى المثمر أن ينتهى أبداً » .

ولذلك فالواقعية الاشتراكية لا يمكن أن تخلو من عنصر النقد ، فهى إذا كانت صادقة وأصلية ، فلا يجب أن تكف عن نقد نفسها ، لأن الرجوع إلى الحق فضيلة ، فيجب أن تتوقف خطاها ، إذا كانت تسير فى الطريق الخطأ ، وتعود فى الطريق الذى قطعته حتى تبدأ من جديد ، ولعل الفارق الوحيد بين الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية ، أن الفنان فى الأولى يتقبل المجتمع من ناحية المبدأ ، ثم يهدف إلى تغييره بعد ذلك ، بينما الفنان فى الثانية ، يرفض المجتمع من ناحية المبدأ ، ولكنه يهدف إلى تغييره أيضا . وإذا كان التفاؤل يصبغ نظرة الفنان الاشتراكى ، بينما التشاؤم يلون اتجاه الفنان النقدى ، فكلها اعتبارات شكلية ، لأن فكرة الخير والشر معا متأصلة فى الإنسان ، باعتبار أنه يحمل غريزتين عاتيتين مفادهما : غريزة المحافظة على الذات ، وغريزة

المحافظة على النوع ، وإذا كانت المحافظة على الذات تدفع إلى الأنانية ، والأثرة ، وحب الذات ، وما يتولد عن هذه الخصائص ، من شرور وويلات ، فإن المحافظة على النوع تتطلب التضحية ، والإيثار وحب الأبناء ورعايتهم ، ومن الممكن أن تمتد هذه المحبة إلى أبعد من الأبناء ، ما دام أصلها مفطورا فى النفس البشرية . وعندئذ يتوقف الأمر على تغلب إحدى الغريزتين على الأخرى .

ولذلك فإن النقد عنصر ضرورى ، بالنسبة للمذهب الواقعى فى الفن ، ويجب أن يكون نقداً بناءً وتنويراً ، لا نقد هدم وتدمير ، ولا يستطيع أحد من المفكرين والأدباء المتفائلين أن يزعم أنه يمكن القضاء نهائيا على الشر وتطهير كل النفوس منه ، لأنه حقيقة واقعية فى حياة كثير من الأفراد ، وذلك على مر العصور وفى مختلف الأماكن ، وما دام الأمر كذلك ، فلا يجوز تجاهله ، لأن مثل هذا التجاهل لن يمحوه ، وربما كان من الخير مواصلة الكشف عنه ، وخصوصا أنه كثيرا ما يعمل فى النفوس على غير وعى منها ، وإظهاره إلى عالم الوعى كفيل بأن يحد من طغيانه وتهذيبه . وهذا هو الدور الذى يجب على التحليل النفسى ، أن يقوم به فى إبراز إمكانية الوفاق بين الذات والموضوع . ونحن لا نستطيع أن نقول إن الواقعية الاشتراكية ، هى مذهب فنى جديد ولكنها مجرد موقف جديد من الواقعية النقدية الأم .

ويعتقد الناقد عباس خضر فى كتابه « الواقعية فى الأدب » : « أن أدباءنا عندما أخذوا الواقعية عن الغرب ، كانوا متحمسين للنهوض

بالمجتمع ، وثائرين على ما يعوق تقدمه ، فوجهوها ، أو توجهوا بها إلى الغايات الاجتماعية والقومية ، وكان ذلك — معظم ما كان — أول الأمر فى القصص القصيرة التى بدأ بها محمد تيمور ، وتلاه فيها أخوه محمود ، وعيسى عبيد ، وأخوه شحاته ، ومحمود طاهر لاشين ، وأحمد خيرى سعيد ، وحسين فوزى ، وإبراهيم المصرى وغيرهم » .

ومن أهم رواد الواقعية فى مصر عيسى عبيد — توفى عام ١٩٢٣ — وقد قال فى المقدمة المستفيضة التى كتبها لمجموعته القصصية « إحسان هانم » : « فأدب الغد سيقام فى عرفنا على دعامة الملاحظة والتحليل النفسى الراميين إلى تصوير الحياة كما هى بلا مبالغة أو تقصير ، أى الحياة العارية المجردة ، وهو ما يسمونه مذهب الحقائق (الريالزم) .

وعلى ذلك فسينشب قتال عنيف بين أصحاب المذهب القديم مذهب الوجدانيات وهم الأكثرية ، وبين أنصار مذهب الحقائق وهم قلائل ، تسربت إلى نفوسهم ، عوامل جديدة من أثر وقوفهم على فنون الغرب المتعددة الحية ، فعز عليهم أن يروا جمود آدابهم المحتضرة ، فأحبوا أن ينفخوا فيها روحا جديدة ، قوية تحطم القيود العاتية ، والأوضاع السقيمة التى رسمها لنا أجدادنا ، فلأى الفريقين يكون الانتصار ؟ » .

وبالفعل تأثر الكثيرون بالاتجاهات الواقعية ، وكان على رأسهم : توفيق الحكيم ، ومحمود تيمور ، والمازنى ، وطه حسين ، وطاهر لاشين ، ثم نجيب محفوظ ، ويوسف السباعى ، وعلى أحمد باكثير ، وعبد الحميد جوده السحار ، وعبد الحليم عبد الله ، وإحسان عبد القدوس ، وغيرهم من

الروائيين المعاصرين ، الذين حملوا لواء الرواية العربية حتى عصرنا الحاضر . فالكاتب لا يمكن أن ينفصل عن مناخ عصره ، وبيئته الفكرية والفنية .

وعن قضية المال التى تلعب دورا هاما فى روايات الواقعية النقدية يقول بيرتون راسكو فى كتابه « عمالقة الأدب » معلقا على دلالة النقود عند بلزاك : « كان بلزاك أو المهتمون بالعصر الحديث الممثل فى المجتمع الديمقراطى الرأسمالى الصناعى ، تماما كما كان هوجو آخر الكتاب العمالقة الذين كانوا يرفعون من شأن مقومات عصر البطولة الرومانسية . لقد كان بلزاك ناقد هذا العصر ، ومؤرخه فى نفس الوقت . إن النقود وما للنقود من آثار فى مؤلفات هوجو ، كما هو الشأن فى روايات العصور الوسطى الغرامية ، لا تقوم إلا بدور غامض يصعب تمييزه ، فى شئون المعيشة اليومية . حتى الفقراء من الناس ، وهم الذين اختصهم هوجو بقدر عظيم جدا ، من عاطفته الرقيقة اللطيفة الحانية ، لا اعتبار لهم مطلقا ، فيما يتصل بالنظام الاقتصادى ، الذى جعلهم فقراء ، بل هو لا ينظر إلا بوصفهم مخلوقات تعسة ، سيئة الحظ ، وإنهم أبناء الله المساكين المحقرون ، الذين ينبغى لمن هم أسعد حظا منهم ، أن يتفضلوا عليهم بالعطف والإحسان والبر .

أما تحصيل المال فهو الباعث الأساسى الذى يحرك معظم شخصيات بلزاك الروائية تقريبا . وبلزاك وستندال — الذى تسبق حياته الأدبية بوصفه قصاصا حياة بلزاك بوقت قصير — هما وحدهما من بين قصاصى

القرن التاسع عشر ، الكاتبان اللذان لم يحطا من شأن المال . لم يكن أحدهما ينفر كما ينفر الكثيرون من كتاب عصره ، من فكرة إمكان الحصول على الرخاء والمعيشة الكريمة ، والتمتع بنعم الحياة ، عن طريق التجارة الشريفة ، بدلا من كسبها عن طريق النهب والسلب ، وأن الفرد مهما يكن مولده ، يمكنه عن طريق مواهبه الخاصة ، أن يحقق اليسر والهناء والرفاهية وحرية الفكر والنفس ، بتيسير حاجيات أخيه الإنسان ، بدلا من أن ينتزع بالقوة ما ينتجه إخوته فى الإنسانية .

لقد أدرك بلزاك كل ما يمكن أن تجلبه تلك الفرصة الجديدة من شر ، لقد رأى البخيل يركز كل شهوات نفسه فى تخزين الذهب ، غير منفق منه شيئاً أبداً ، وغير منتفع به على الإطلاق ، مسببا بذلك التعاسة ، لكل من كان اعتمادهم عليه ، أو من كانوا عرضة لتلهفه على الذهب . لقد رأى الوصوليين المهرة يشقون طريقهم إلى السلطان بواسطة المال ، وذلك بسحق من هم أقل منهم مهارة والقضاء عليهم . لقد رأى طبقات جديدة محدثة النعمة ، تنشأ على أساس من الاستحواذ على الأملاك . وبالاختصار فقد رأى جميع العوامل الدنيئة ، والتى تعافها النفس صادرة عن هذا المحك السحرى الجديد للنجاح .. أقصد النقود » .

وهذا المنهج يمكن أن ينطبق على نظرة بعض الكتاب للواقعية النقدية ، فمعظم العيوب والمفاسد الاجتماعية ، صادرة عن نقص المورد المالى أو عن التكالب الجشع للحصول عليه ، بمعنى آخر فإن الفساد الاجتماعى ، ينبع من عدم المقدرة على الحصول على المال ، كوسيلة

للحياة الراضية الكريمة أو يصدر عن التكالب عليه كغاية فى حد ذاتها وإشباعا لشهوة الامتلاك .

وتلعب الكوميديا الساخرة دورا كبيرا ، فى التعبير عن نظرة الكاتب إلى المجتمع ، فهى تقلب الأوضاع حتى يراها الناس على حقيقتها .. ويرى برنارد شو ، أن الكوميديا يمكن أن تؤثر فى الجمهور — أكثر من التراجيديا — لأنها تجعله يضحك ويسخر من نفسه ، وإذا ضحك الناس وسخروا من شىء ، فلا يمكن أن يعودوا إلى إتيانه مرة أخرى ، أما التراجيديا فتقوم بدور الإشباع النفسى ، عن طريق إثارة أحاسيس الخوف والعطف ، وتنظيمها بحيث يخرج الجمهور مرتاحا نفسيا ، ليستأنف نفس حياته فى اليوم التالى دون تغيير ، بينما الكوميديا تقنعه بأن ما يفعله ، وبحكم العادة والتقليد ، والتقاليد الخطأ ، يجب أن ينظر إليه فى ضوء جديد ، وأن الأوضاع المقلوبة ، تستطيع أن تتخذ صورة المقدسات الثابتة ، بحكم الرتابة والتكرار ، والتعود وعدم الرغبة فى تحريك العقل وإعمال التفكير . ولذلك نجد أن معظم كتاب الواقعية النقدية يستعينون بالكوميديا بينما يركن كتاب الرومانسية المثالية إلى التراجيديا .

وأحيانا تجنح الواقعية النقدية ، إلى المدرسة الطبيعية التى أسسها إميل زولا ، ليبلور بها شكلا خاصا حادا ، من أشكال الواقعية التى تصور البؤس الاجتماعى بقسوة لا ترحم ، ومقاومة الطبقة العاملة ضد قوى السيطرة والقهر ، ولكن دون أمل فى العثور على حل ، لأنه حينئذ

تتحول الحياة إلى كابوس لا ينتهى . وفى هذا التصوير الموضوعى للظروف الاجتماعية الرهيبة ، ورفض تصويرها على أنها ظروف قابلة للتغيير ، تكمن قوة المذهب الطبيعى ويكمن ضعفه أيضا .

هذا الازدواج يرجع إلى اللحظة التى يتحتم فيها على الطبيعة أن تختار بين الانطلاق نحو الاشتراكية ، أو الانحدار إلى القدرية والرمزية ، والغموض والغيبية والرجعية ، لذا نجد كثيراً من الكتاب ، يأخذ من الاشتراكية تفاؤلها ومقدرتها على تجاوز الأزمات والعقبات نحو المستقبل ، ومن القدرية يأخذ الحتمية التى تقف للإنسان بالمرصاد ، فى كل زمان ومكان ، ومع ذلك فهو يصارعها بكل ما أوتى من قوة حتى آخر لحظة فى حياته .

ويجب أن يعلم الكاتب ، أن الفن خلق وأصالة وإعادة تكوين ، وليس مجرد محاكاة وتقليد ، وطبع نسخ باهتة . يقول فيكتور هوجو : « إن القول بأن الرواية مرآة ، تعكس الطبيعة الإنسانية لا يقصد به أن تكون مرآة عادية ، ذات سطح أملس مستو ، لأن مثل تلك المرآة ، لا تعكس إلا صورة ميتة للأشياء ، صورة صادقة ، تحمل نفس التفاصيل والبصمات ، لكنها لا تحمل القدرة على الحياة الذاتية ، لأن الظل لا يمكن أن يغنى عن الأصل ، وفى الصورة المنعكسة ، لا يمكن أن نعثر على أى وجود للون أو الضوء ، ولذلك وجب أن تكون الرواية مرآة ، ذات بؤرة تقوم بتجميع الأشعة وتكثيفها ، بدلا من أن تعكسها فقيرة وباهتة وضعيفة . لا بد أن تكون الرواية مرآة قادرة على تحويل الشعاع إلى

ضوء ، والضوء إلى نبراس . فى هذا المجال فقط يمكن أن تكون الرواية فنا.» .

ولذلك يستخدم الكاتب ، الواقعية والطبيعية لبلورة الإنسان ، ككائن اجتماعى متطور ، وليس كمجرد صورة مرسومة للتسلية وقضاء الوقت ، ويستخدم عادة حوار الفصحى فى روايات الرومانسية المثالية ، وحوار العامية فى روايات الواقعية النقدية ، لمقدرتها على التعبير عن طبقات الشعب الكادحة . ونحن هنا لا نفاضل بين العامية والفصحى ، لأن لغة التعبير ليست هدفا فى حد ذاته ، ولكنها مجرد أداة ، من أدوات البناء الدرامى . فقد ثار الجدل بين أنصار الفصحى ، وأنصار العامية ، على أن لغة الرواية يجب أن تكون بالفصحى التى حملت تراث العرب إلينا ، من العصر الجاهلى حتى عصرنا هذا ، وهى اللهجة الوحيدة القادرة على التغلغل فى نفوس العرب جميعا ، نظراً لاشتراك الأقطار العربية فيها ، ولاختلاف اللهجات المحلية ، التى تحتاج إلى بعض الجهد لفهمها ، وهى الأداة الأدبية الوحيدة الثابتة على مر العصور والأزمان ، من عصر امرىء القيس حتى الكتاب الجدد ، أما اللهجات العامية المحلية ، فتختلف باختلاف المناطق الجغرافية ، وتوالى العصور التاريخية ، وبالتالى لا يمكن للأعمال الفنية التى كتبت باللهجة العامية ، أن تصمد لاختبار الزمن ، إذا ما تطورت هذه اللهجة ، وتغيرت مدلولاتها وألفاظها .

أما أنصار العامية فينادون بأن انطلاق اللهجة العامية ، وعفويتها فى

التعبير عن الإحساسات ، والأفكار لأحسن دليل على أنها لغة الفن الأصيل ، إذ أن اللغة ليست هدفاً في حد ذاته ، بقدر ما هي وسيلة للتعبير عما يريد الفنان أن يقوله . وتختلف وسيلة التعبير باختلاف ما يقوله ، ولذلك لا يجب على الفنان أن يتقيد بأحكام الفصحى التى تحد من انطلاق التعبير وقوته ، بل يجب عليه أن يخضعها ويطوعها ، حتى ولو خرج عن قيودها وأحكامها إلى نطاق العامية الدارجة ، حتى لا يصير عمله سجينا وراء قضبان الفصحى ، وبالتالى يبدو مشوها ممسوخا لعجز الفصحى عن نقله إلى القارئ كما أراد له الكاتب ، لأنها تقف حاجزا بين الرواية والقارئ ، ولذلك تنقطع الصلة الجماهيرية بالروايات المكتوبة بالفصحى .

ولم يستطع أنصار الفصحى ، وأنصار العامية ، أن يلتقوا فى منتصف الطريق ، أو أن يجدوا حلولاً لهذه المشكلة ، التى أوشكت أن تصبح تقليدية وجدلية لا تخرج عن نطاق السفسطة ، ونسوا فى خضم الجدل ، أن هناك لغة خاصة بالفن ، لا بد أن يتمثلها الروائى ويطوعها ويشكلها ، بدافع من كيانه الذاتى ، ودراسته الخاصة ، وثقافته الشاملة ، وذلك حتى يمكنه إيجاد معيار خاص للتعبير عن الموقف الذى يعالجه ، وتطويع أداة اللغة فى سبيل خدمة عمله ، ومن هنا تصبح المشكلة لغة فن ، أو لا فن وليست مشكلة فصحى أو عامية ، فالفن عموما له لغته الخاصة به ، التى يفرضها العمل نفسه دون فرض أحكام خارجية عليه ، والمضمون هو الذى يشكل اللغة ، ويطوعها ، فإذا تنافر معها فلا بد أن يحدث انفصام بين الشكل والمضمون ، والضحية الوحيدة لهذا الانفصال هو العمل الفنى نفسه .

الفصل الخامس

(٥) الالتزام الفكرى

الفن بطبيعته التزام بالتعبير عن مضمون فكرى معين ، من خلال أداة فنية ذات مواصفات معينة وطبيعة خاصة ، وهو ما نعبر عنه باستحالة انفصال الشكل عن المضمون . وإن كان المفكر ملتزما بالتعبير عن فكرة ، أو مبدأ معينين ، فإنه يملك حرية التعبير عنهما ، طالما أن هدفه يتركز فى التوصيل فقط ، بدون إثارة إحساسات جمالية فى نفس المستمع أو القارئ ، أما الفنان فالتزامه يتضاعف عن التزام المفكر ، لأنه يلتزم بالتعبير عن فكرة معينة داخل شكل فنى معين ، وبدون هذا الشكل لا تقوم للفكرة أى قائمة . ولذلك فإن الفنان لا يملك نفس حرية التعبير المطلقة التى يملكها المفكر ، لأن مقومات الفكرة تحتم مواصفات خاصة للتعبير الفنى عنها ، فالفنان يشكل أفكاره بأسلوب يتيح للمتلقى تنظيم إحساساته ، ومشاعره وإطلاقها من عقالها ، بحيث تتفاعل فى حرية وتناغم ، تعيد إليه وفاقه مع نفسه . من هنا كان التعقيد الذى يجب على كل فنان حقيقى أن يستوعبه .

والفن فى أشكاله وقوالبه الحية ، يشمل الأهداف الضمنية والقيمة الفعلية التى تتضمنها أية نظرية أخلاقية ، تدعو إلى الحياة الحقة والخيرة

والجميلة . وهى العناصر الأساسية التى يتحقق وجودها فى كل عمل فنى أصيل ، ويندر أن نجد خيراً قد تشير به أية نظرية أخلاقية ؟ أو مضمون فكرى لا يتبلور وبطريقة أكثر تحديداً وتجسيداً فى فن من الفنون . فإن كانت وظيفة الفكر الإنسانى العظيم تهذيب الحياة وتنسيقها على نحو قد تبلغ معه أقصى درجات الحيوية ، فإن الفن يقوم بهذه المهمة غير معتمد على التوجيه ، والإرشاد ، والشرح ، ولكن معتمدا على ذلك الثراء الذى تحويه الأصوات والألوان والكلمات ، والذى تحول الحياة دون تحقيقه أو تعجز عن تحقيقه بما فيها من قيود وحدود والتزامات مادية . فإن كان المفكر يملك القدرة على إلهام الفنان بأفكار جديدة ، نابعة من تركيب مجتمعه المعاصر ، وتاريخه الماضى ، وآماله المستقبلة ، فإن المفكرين بدورهم يستوحون ما تنطوى عليه الفنون ، من خواطر وآراء وإيحاءات . وإذا ادعى المفكرون ، وفلاسفة الأخلاق والاجتماع ، أنهم أصحاب الحق فى الحديث عن قيم الحياة والخير والجمال والحق والسعادة والحيوية ، وأنهم أول من قام بالتقويم النظرى لمقومات الحياة المستنيرة ، والحافلة ، والمتنوعة ، والراسخة ، فإن الفنانين قد حققوا هذه الحياة من قبل فى أعمالهم الفنية ، وهذا التحقيق الفنى يتعامل مع كيان الإنسان ككل ، عن طريق مروره بالتجربة الفنية التى تعتبر حياة كاملة فى حد ذاتها ، فالفكر يعتمد على مخاطبة العقل ، عن طريق الشرح والتوضيح والتحليل والإقناع ، أما الفن فيحتوى الإنسان كله ، بعقله وعواطفه وآماله وآلامه وماضيه وحاضره ومستقبله .

وإذا كان المفكرون يؤكدون عناصر الخير والحق والجمال فإن الفنانين يقومون بتحقيقها وتنفيذها بالفعل فى أعمالهم ، وهذه إمكانية لا تتوافر للمفكرين ، وتؤكد فى نفس الوقت إمكان تنفيذها فى الحياة العملية ، بحكم أنه سبق تنفيذها فى الأعمال التى لا يمكن أن تنفصل عن الحياة ، لأنها تستمد مادتها ومضمونها منها . وهذا يذكرنا بما كتبه إروين إيدمان فى كتابه « الفنون والإنسان » حين قال :

« إن القيم التى تترجم على هذا النحو ، إلى صور تحب مباشرة ، هى قيم قوية الإغراء للخيال . فهى تؤلف — كما قال كثير من الكتاب ابتداء من أفلاطون إلى تولستوى — لغة عالمية أو على الأقل لغة أوسع مدى ، من حيث قدرتها على التراسل والتخاطب ، وأقدر على الإقناع من لغة المصطلحات والإشارات والوصايا . لقد دعت الأديان وبشرت بالأخوة الإنسانية . ودعا رجال الاجتماع إلى تعاون البشر على اقتحام الحياة . ولكن الفنون تمثل كلتا الدعوتين . فهى تتحدث بنظام عن أعماق الشعور ، عن أشياء ذات أهمية إنسانية وهى تحيل صراعات العاطفة وشطحاتها إلى متع المشاعر ولذائذها ، تلك المتع التى تخاطب السمع والبصر عن كثب . وهى تعبر كما تعبر روائع الأشعار عن موضوعات عميقة ، ولكنها تحول هذه الموضوعات إلى صور ، وهذه الصور إلى أشياء تغرى وتقنع ، وهى تنشئ للبشرية تشريعاً أخلاقيا ، لا يدانيه فيه من حيث الأصالة والفعالية تشريع سواه . وقد اعترف الطغاة بقوة الأنشودة والصورة والكلمة وما لها من سطوة وسلطان .

وقد آن الأوان لأن يعترف فلاسفة الأخلاق الواقعيون الجادون بهذه الحقيقة أيضاً » .

وإذا كان المفكرون وفلاسفة الأخلاق قد أكدوا المثل والعقائد ، والالتزامات التى يجب أن يحيا الناس فى ضوئها وبضوئها ، فإن هذه المثل تتجسد وتتبلور فى الفن على هيئة انطباعات فى أول الأمر ، ثم تتحول إلى آثار وخصائص تنطبع على صفحة الخيال ، فى شفافية ووضوح ، يختلفان من فنان لآخر طبقا للظروف والمواهب والمقدرة والثقافة .

وهذه المثل بحكم وضوحها وشفافيتها ـــ من خلال تحولها إلى آثار ملموسة ـــ ذات قدرة على الاستمالة والإغراء كعوامل تهذيبية ، لأن الخيال يمنح بصورة مجسدة مقنعة ، ما قد يوحى به العقل عن طريق الفكر الجدلى ، إنها مثل عليا دليلها واضح على وجهها الجميل الملموس والمحسوس ، وفى الفنون تصبح القيمة المحسوسة وصدقها المعترف به ، كلا لا يتجزأ ووحدة لا تنفصم .

من هذا المنطلق الفكرى والفنى تنشأ حساسية الكاتب فى رواياته ، التى يلتزم فيها ببلورة مشاكل مجتمعه المعاصر ، دون أن يحيلها إلى دعاية ساذجة ، أو بوق أجوف لالتزامه الفكرى . فهو يعلم أن هناك عنصرا تعليميا خطيرا فى بناء الرواية ، وعلى الروائى أن يترك الأحداث والمواقف والشخصيات ، تتحرك لخدمة هذا العنصر التعليمى ، وألا يتدخل هو شخصيا للقيام بالتعليم والإرشاد والوعظ ، لأن تدخله هذا لا يعنى سوى خروجه من ميدان الفن الروائى كلية .

وعلى الروائى أن يقترب فى التزامه الفكرى من مقولة الناقد وولتر بيتر « فى الأسلوب » حيث يقول : « إذا كان الفن — علاوة على جودته الفنية والدرامية — مكرساً لزيادة سعادة الإنسان ، وخلاص المظلومين ، أو لتنمية قدرتنا على التعاطف بعضنا مع البعض الآخر ، أو لعرض الحقائق المألوفة والجديدة عن الإنسانية ، وعلاقتها بالعالم ، عرضا من شأنه أن يعين الإنسان على مواجهة حياته فى هذه الدنيا ، فحينئذ يصبح الفن أيضا فنا عظيما ، وبعبارة أخرى يكتسب الفن الجيد صفة العظمة حينما يتحقق فيه شيء من روح الإنسانية ، وحينما يحتل هذا الفن مكانه المنطقى فى النظام الكلى للحياة الإنسانية » .

وكذلك مقولة الناقد ا . ا . ريتشاردز فى كتابه « أصول النقد الأدبى » حيث يقول : « ليس صحيحا أن النقد اتجار فى الكماليات ، فليس من الممكن أن تتخلص مؤخرة المجتمع من قيودها ما لم تتقدم طليعته . كما أن حسن النية والذكاء غير متوفرين بعد . إن الناقد كما قلنا يهتم بصحة الذهن تماما ، مثلما يهتم الطبيب بصحة البدن . ومن يجعل من نفسه ناقدا إنما ينصب نفسه حكما فى ميدان القيم » .

وأحيانا يهرب الكاتب بالتزامه الفكرى ، إلى دراسة دنيا الوهم وبلورة عالم الحلم ، بكل خواطره وهواجسه وأحاسيسه ومشاعره ، ولكن هروب شخصيات الرواية إلى دنيا الأوهام يكون لنقد الواقع الاجتماعى ، الذى كلما زادت وطأته أمعنت فى الهروب . وفى ذلك يقول أروين إيدمان :

« إذا كانت الفنون مهربا فذلك راجع إلى أسباب معقولة . فهى مهرب من فوضى النفس الداخلية ، ومن الشعور بالاضطهاد ، والتعذيب لدى ذوى النفوس المريضة نفسيا وعصبيا أو المستشهدة ، أو من الهوس الاجتماعى المنتشر فى مجتمع فاسد منحل ، ومن العقد النفسية اللاشعورية ، ومما فى هذا العالم من فوضى . ففى مجالات التصوير المنسقة ، وفى دنيا الشعر ذى الإيقاع المنتظم فى قوافيه ، نجد نسقا وانسجاما وسلاما . لكن مرة أخرى نجد أن القيم التى يحب الأخلاقيون التغنى بها ، تحقق وجودها دون ادعاء فى مجالات الفن المحدودة وروائعها المنتقاه . ومع ذلك فهذه الترتيبات المتناغمة ليست مجرد وسائل للسلوى والهرب ، بل هى دلالات وتحذيرات . إنها تلمح وتشير إلى الصورة التى سوف يكون عليها النظام فى المجتمع . فالنظام النابع من الذات ، والذى تسيطر عليه وتحكمه وسائل ومواد بذاتها ، لدليل على النظام الحيوى الذى يتحاشى فوضى البربرية أو الهوس من ناحية ، ويتحاشى من ناحية أخرى النظم المفروضة فى كل صورها ، هذه الفردية قد تحققت فى الفنون إلى حد ما ، أما فى الحياة نفسها فلم يهتد إليها بعد » .

الفصل السادس

(٦) المضمون التاريخى

قد يظن البعض أن مهمة الروائى الذى يستمد مادته من التاريخ ، أسهل من مهمة الروائى الذى يكون عمله من خياله المجرد ، إذ أن مهمة الأول تقتصر على اختيار الشخصيات والمواقف التاريخية الحاسمة ، ثم وضعها فى شكل فنى وبناء درامى ، فهو لم يتعب نفسه فى تكوين الشخصيات ، ولم يعمل خياله فى إيجاد المواقف التى تبلور هذه الشخصيات ، لأنه لا توجد شخصية فى التاريخ دون أن يكون لها موقف معين ، يرتبط بها كلما جاء ذكرها ، أما الروائى الذى يكون عمله من خياله البحت فهو يقدم شيئا من لا شىء ، ولذلك فإن مهمته أصعب وأدق لأنه فى حاجة إلى ترتيب ومتابعة ، وحذف واختيار بصفة مستمرة ، إذ أنه يتحرك فى فراغ عليه أن يملأه بما يتناسب مع خصائصه ، بينما الترتيب الزمنى موجود بالفعل بالنسبة للمادة التاريخية ، وما على الروائى سوى استغلاله والاستفادة منه .

ولكن الدراسة المتأنية للروايات التى استمدت مضمونها من التاريخ ، تؤكد عكس ذلك ، وتثبت أن مهمة الروائى الذى ينتقى مادته من الأحداث والمواقف التاريخية ، أصعب من مهمة الروائى الخيالى ،

ذلك لأن الأول مقيد بالشخصيات والأحداث التاريخية والحتميات الدرامية فى نفس الوقت ، وكثيرا ما يتعارض الترتيب الزمنى للتاريخ مع التتابع الدرامى للمواقف ، ذلك التتابع الذى لا يعتمد على التسلسل الميكانيكى ، بل على المعنى الكامن وراء دلالة الأحداث ، لأن أحداث التاريخ تقع بحكم الحتمية الزمنية ، بينما أحداث الدراما تحدث طبقا للمعنى الذى تدل عليه . إن الحدث التاريخى هدف فى حد ذاته بينما الحدث الدرامى وسيلة إلى هدف أكبر يتمثل فى العمل الروائى ككل . ولذلك فإنه مفروض على الروائى أن يوفق بين التاريخ والدراما فى عضوية فنية حية ، وإذا تغلب عنصر التاريخ على الفن ، تحول الروائى إلى مؤرخ من الدرجة الثانية أو الثالثة ، لأن التاريخ فى حد ذاته كعلم ليس ميدان تخصصه . ولكن المؤلف الروائى ينجح فى هذه المهمة الصعبة إذا استطاع أن يضع أحداث التاريخ فى خدمة عناصر الدراما المختلفة ، من مواقف وشخصيات وحوار ، وتطويرها إلى قمتها ثم الهبوط بها إلى نهايتها المحتومة التى يمليها البناء الدرامى للرواية ، وليس الموقف التاريخى القائم عليه . وعلى الروائى أيضا أن يتجنب الاتهام بتزييف التاريخ عن طريق التزام النظرة الإنسانية الشاملة . بهذا يستطيع أن يبتعد عن ميدان التاريخ الذى يعتمد على التسجيل بالدرجة الأولى ، ويدخل دائرة الرواية التى تهدف إلى الخلق الفنى .

أما الروائى الذى يستمد مضمونه من خياله البحت ، فهو حر فى اختيار أحداث روايته وشخصياتها ، فهو يحذف هذا الموقف ويضيف

ذاك ، ويؤكد هذه الشخصية ويسلط عليها الأضواء ، ويضع الأخرى فى الظل وهكذا .. له مطلق الحرية فى إيجاد وإضافة ما يخدم عمله ، ويحذف ما يشوهه لعدم تقيده بوقائع معينة ، تجعله معرضا للوقوع فى الفجوة التى تفصل بين التاريخ والرواية ، ولن يتهم أبدا بالتزييف للتاريخ ، ومحاولة إلقاء الضوء عليه بطريقة مغرضة ، لأنه صانع تاريخ أحداثه بنفسه ، وليس فى حاجة إلى دراسة التاريخ لمعرفة العوامل التى أدت إلى المواقف التى يحاول بناء روايته عليها .

لكن الروائى الذى يعتمد على التاريخ فى مضمونه يكون دائما عرضة للوقوع فى هذه الفجوة بين التاريخ والدراما ، وإذا وقع بالفعل ، فإن صفة الروائى والمؤرخ تنتفيان عنه فى نفس الوقت ، وكثيرا ما يحدث هذا الوقوع لأن التاريخ ملىء بالمتاهات التى يضل فيها الفنان طريقه ، وحافل أيضا بالشخصيات الأسطورية والأبطال الصناديد ، مما يؤدى بالروائى إلى الوقوف أمامها مذهولا ، وفى لحظة الذهول تلك يتحول العنصر الدرامى إلى مجرد تسجيل تاريخى فى قالب روائى ، ويقتصر دور الرواية على الزخرف الخارجى المشوق ، للاطلاع على التاريخ كما فعل جرجى زيدان فى رواياته التاريخية ، فقد حدد منهجه فى مقدمة رواية « الحجاج ابن يوسف » عندما قال :

« وقد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية ، أفضل وسيلة لترغيب الناس فى مطالعته والاستزادة منه ، وخصوصا لأننا نتوخى جهدنا أن يكون التاريخ حاكما على الرواية لاهى عليه ، كما فعل

بعض كتبة الإفرنج ، ومنهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية ، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة ، فيجره ذلك إلى التساهل فى سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء . أما نحن فالعمدة فى روايتنا على التاريخ ، وإنما نأتى بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين ، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها ، وندمج فى مجالها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها » .

ويعلق د . ماهر حسن فهمى على منهج جرجى زيدان فى كتابه « الأدب والحياة » فيقول :

« إنه يقص التاريخ وقلم المؤرخ فى يده لا قلم الفنان المبدع ، ولعله فى ذلك كان متأثرا بالنزعة الصحفية ، التى حاولت فى ذلك الوقت تقريب الثقافة إلى عامة الناس بتبسيطها وتجميلها . وينقسم الموضوع فى روايته كما ذكر هو إلى جانب تاريخى تحيا معه قصة حب تعترضها الصعاب ، فإذا أشرف الموضوع على نهايته التأم شمل العاشقين . وللصدف أهمية كبرى عند زيدان ، فهى التى تتدخل فى حل الأزمات .

أما شخصيات قصصه فهى بسيطة التركيب ، لم تكتسب العمق الفنى ، لأن هدف الكاتب هو التاريخ لا الرواية . على أن زيدان كان رائد القصة التاريخية فى الأدب المصرى الحديث ، وكان إنتاجه الضخم فاتحا السبيل أمام غيره ، ليحاول السير بالقصة التاريخية خطوات أخرى » .

ومهمة الكاتب الذى يكتب عن فترات تاريخية مضت عليها قرون ،

أسهل بكثير من الذى يكتب ويسجل أحداثا تاريخية عاشها وعاصرها بالفعل ، حيث أن البعد الزمنى الذى يبرز لنا الأحداث بطريقة أوضح ، وشكل أعم ، لم يتوفر أثناء الكتابة المعاصرة التى يفضل فيها أن يستغل التاريخ كخلفية وصفية ، تتحرك وراء الأحداث لتبلورها وتجسدها وتمنحها الدلالات الدرامية اللازمة ، فمثلا نسمع فقط عن الشخصيات التاريخية دون أن نراها على منصة الأحداث ، وفيها يستطيع الكاتب حشد المنصة بشخصياته الخيالية ، ثم يمنحها الكثير من القدرة على الحياة والإقناع والوجود ، عن طريق الالتحام بخلفية تاريخية وقعت بالفعل .

وبذلك يكون الكاتب قد وضع التاريخ فى خدمة الرواية وقام بمهمة مضادة لتلك التى قام بها جرجى زيدان من قبل . ومن ذلك يختار الروائى ويركز على الإنسان العادى الذى يتأثر بالأحداث التاريخية ، أكثر من الشخصيات التاريخية التى تقوم بصنع هذه الأحداث ، وبمعنى آخر فإننا نجد الصدى التاريخى للحدث ، وليس الحدث نفسه بكامل أبعاده ، لأن الكاتب يلتزم بمهمته كروائى ، ولا يحاول أن يتقمص شخصية المؤرخ .

فالحدث عنده مضمون درامى ، قبل أن يكون واقعة تاريخية ، ولذلك فهو يهرب دائما من معالجة الأبطال التاريخيين ، حتى لا يتقيد بالتاريخ تقيدا قد يحيل رواياته إلى مجرد تسجيل تاريخى مشوق ، كما حدث لجرجى زيدان ، ولأن الروائى يقيم بناءه الدرامى على المساحة التى تقع ما بين الحدث التاريخى وبين أثره على الإنسان العادى المعاصر له .

فى كتاب « بناء الرواية » يحاول إدوين موير التفريق بين معنى الزمن

فى الرواية الدرامية الخيالية والرواية التسجيلية التاريخية ، فيقول :

« الزمن فى الرواية الدرامية داخلى ، حركته هى حركة الشخصيات ، فالتغير والقدر والشخصية جميعا تتركز فى حدث واحد ، وبانحلال الحدث تأتى فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف ، ويترك مسرح الأحداث خاليا . أما الرواية التسجيلية فإن الزمن فيها خارجى ، غير مستقر ذاتيا وإنسانيا فى نفوس الشخصيات . إنه يرى من نقطة ثابتة خارجية . إنه يتدفق متخطيا الراصد له . ويتدفق فوق الشخصيات التى يستحضرها ومن خلالها . وبدلا من أن يضيق منحصرا فى نقطة ، هى النقطة التى تثبتها العاطفة أو الخوف أو القدر فى الرواية الدرامية ، يمتد بلا حدود ، مجتازا الحواجز التى كان يمكن أن تضع حدا لسيره » .

ويستأنف موير تحليله فيؤكد أن الحبكة فى الرواية الدرامية الخيالية ، تنهض على التطور المنطقى الصارم ، بينما الحبكة فى الرواية التسجيلية التاريخية تسلسل مخلخل لبعض الأحداث التى يرتبط بعضها ببعض ، عن طريق تسلسل خارجى صارم ، هو الزمن كما يدركه العقل الإنسانى . هذا التسلسل الكونى يكسب الأحداث الخاصة قيمة مختلفة ، جاعلا التراجيدى مسرفا فى العاطفية ، ومحيلا الحتمى إلى عرضى ، والنهائى إلى نسبى .

فالشخصيات فى الرواية التاريخية لا تتغير من الداخل بقدر ما يفرض عليها التغير من الخارج ، لأن الروائى الذى يستمد مضمونه من التاريخ غير مقيد بحبكة متطورة تطورا صارما ، كما يفعل الروائى الخيالى ، فهو

لا يبنى حدثا بل يرسم صورة مستمدة من الأحداث التاريخية التى وقعت بالفعل ، وهى صورة تختلف عن الصورة التى يرسمها الروائى الخيالى ، والتى تتغير كلما مضى فى الرسم ، وبرغم أن الشخصيات تظل كما هى دون تغيير ، لكن أفكارها وعواطفها تستمر فى التغيير والتطور حتى يقع التغيير الأخير ، وهى تغييرات تمضى غير ملحوظة ، وفى صمت حتى تقع فى غير توقع فى نهاية الرواية .

الفصل السابع

(٧) الخلفية الوصفية

يختلف استغلال الخلفية الوصفية من روائى إلى آخر طبقا لثقافته ، ومدى تمكنه من التقاليد الروائية ، وقدرته على استيعاب المضمون الفكرى الذى يعالجه ، وسيطرته على أدوات اللغة والتصوير والتجسيد والتلميح ، ولذلك نجد بعض الروائيين يستخدمون الخلفية الوصفية لمجرد الزينة والزخرفة الخارجيةلوضع المضمون فى إطار جذاب يشد القارئ إلى قراءة الرواية حتى نهايتها ، أى أننا إذا فصلنا الخلفية الوصفية عن المضمون الفكرى فلن يتأثر ، لأنه لا توجد علاقة عضوية بين العنصرين ، وهناك فريق آخر من الروائيين يستخدم الخلفية الوصفية لأغراض نفعية وعملية ، بحيث يتحول المضمون والخلفية الوصفية إلى شيء واحد ، فالشخصيات والمواقف نفسها عبارة عن عناصر فى الخلفية الوصفية ، تتحرك داخل نطاقها وتعيش من أجلها ، فالفلاح يعمل ويكد طوال النهار بين الحقول والمزارع — التى تشكل الخلفية الوصفية — ليس لأنه يتمتع بمنظرها وجمالها وطقسها البديع ، ولكن لإنتاج المحاصيل ومواصلة العيش .

وأحيانا أخرى تستخدم الخلفية الوصفية لأغراض تصويرية

وتشكيلية بحتة ، فهى عبارة عن لوحة وعلى الروائى أن يراعى إضافة كل حدث وموقف على أساس أنه مساحة لونية ، لا بد وأن تتفاعل مع الألوان السابقة واللاحقة ، فالشخصيات ليست هدفا فى ذاتها بقدر مقدرتها على شغل الفراغ المخصص لها ، وهنا تتدخل الملابس التى ترتديها وألوانها المتعددة ، وملامح الوجه والقوام ، والحركة التى يجب أن تكون مدروسة جيدا حتى تمنح إيحاءات لإثراء العمل الروائى ، لأن الرواية فى هذه الحالة عبارة عن سيمفونية من الألوان الموصوفة ، والأصوات الصامتة على الورق ، ولكنها مرئية ومسموعة داخل خيال القارئ ووجدانه ، ونجاح الروائى يتوقف على مدى النفاذ من عين القارئ ، وأذنه حتى يتمكن من خياله ويسيطر عليه ، وبالتالى فإنه يعيش التجربة الخيالية كما أرادها له الروائى .

وتستخدم الخلفية الوصفية أيضا كصدى للإحساسات التى تجتاح الشخصية ، فمثلا لو كانت الشخصية حزينة ومكتئبة ومتشائمة مثلا ؛ فالخلفية الوصفية عبارة عن سماء داكنة ، وأمطار غزيرة وسحب رمادية ، وبومة تقبع فى عشها على الشجرة المقابلة للنافذة التى تجلس وراءها الشخصية، وأصوات مبهمة أو رتيبة تثير الضيق فى النفس ... إلخ ، أما إذا كانت الشخصية مبتهجة ومرحة ومنطلقة مثلا ، فالخلفية الوصفية زاخرة بالشمس الساطعة ، والزهور العطرة ، والألوان البراقة ، والبلابل الصادحة ، والنهر المتدفق فى قوة وحيوية،والأطفال المنطلقين ... إلخ ، وبذلك يكون الإحساس المجرد داخل الشخصية ،

قد انتقل إلى معادل موضوعى مجسد خارجها ، بحيث يسهل على القارئ الإحساس بنفس التجربة الحسية التى تمر بها الشخصية .

وأحيانا يحدث العكس بالنسبة للخلفية الوصفية التى نجدها تتناقض مع ما تحسه الشخصية ، وغالبا ما يقصد الروائى من هذا التناقض ، أن يشيع روح المأساة ، أو السخرية من الشخصية أو من الظروف المحيطة بها ، وقد استخدم ماثيو أرنولد هذه الخاصية فى شعره ، بحيث نرى الشخصية تفرح وتتألم ، ولكن الخلفية تظل كما هى دون أن تعبر دراميا عما يجيش بصدرها . وهذا يؤكد لنا النظرية الفلسفية التى تقول إن الطبيعة لا تعبأ بآلام البشر وآمالهم ، لأنها موجودة طبقا لقوانين صماء . فمثلا إذا انتصرت الشخصية وحققت أعظم آمانى عمرها ، فإن الخلفية الوصفية الجامدة الصامتة ، تؤكد لنا أن انتصارها ليس سوى غرور الإنسان ، الذى لن يلبث أن يزول وتعود الأمور إلى سابق عهدها . ولذلك فالروايات المأسوية تعتمد أساسا على هذه الخلفية الوصفية الجامدة التى تؤكد مأساة الإنسان فى هذا الكون ، لأن الطبيعة الرهيبة لا تحب أن تشاركه فى إحساساته التافهة ، بل تتركه يلعب كالأطفال ، وحين تشرع فى تنفيذ إرادتها فإنها تسحقه دون أن تهتز لها شعرة .

وهناك فريق من الروائيين يستخدم الخلفية الوصفية كدافع إلى العمل ، فإذا وجدت شخصية أمام خلفية وصفية معينة ، فإنها قد تقوم ببعض التصرفات التى لا يمكن أن تفكر فى القيام بها ، لو لم توجد هذه الخلفية الوصفية بالذات ، فلو تخيلنا مثلا فتى وفتاة تقابلا لأول مرة فى

حياتهما ، فى حديقة غناء زاخرة بالزهور والورود ، فإن تفاعل الأصوات الجميلة والرخيمة مع الألوان الزاهية والبراقة ، لا بد وأن يدفعهما إلى الحب لو لم يكن هناك مانع أساسى يمنع ترعرع مثل هذا الحب بينهما ، وقد حدث فى إحدى روايات ريديارد كبلنج ، أن عرض رجل الزواج على فتاة لا يريدها بسبب عاصفة محملة بالوحل جعلته يشعر أن مصيره قد ارتبط بهذه الفتاة وعليه أن يخضع له .

أحيانا أخرى تستخدم الخلفية الوصفية كتأثير مسيطر على الكيان النفسى للشخصية ، فالشخصية التى تعيش فى بيئة معينة ، وطقس معين لا بد وأن تتقمص نفس خصائص البيئة والطقس داخل كيانها .

فنحن لا يمكن أن نتصور شخصية هادئة ورزينة وباردة ، فى جو كله أعاصير وعواصف وسيول ورعد وبرق ، ففى رواية « مرتفعات وذرنج » لإميلى برونتى نجد أن الشخصيات التى تعيش على المرتفعات المعرضة للأعاصير والرعد والبرق ، قد أصيبت بمس من الشيطان ، كما هو الحال فى شخصية هيثكليف على سبيل المثال ، فمثل هذه الشخصية لا يمكن أن تعيش فى منزل تقليدى هادئ ، ومن هنا كان الصراع الرهيب الذى دارت رحاه بين هيثكليف وآل لينتون التقليديين ، الذين يميلون إلى الرزانة والهدوء ، بحكم بيئتهم البعيدة عن جنون الطبيعة .

وفى بعض الروايات تقوم الخلفية بدور البطولة حيث تسيطر على كل الأحداث والمواقف والصراعات والشخصيات ، بل إن هذه كلها ليست سوى الملامح المميزة لهذه الخلفية ، فلنا أن نتخيل حركة سكان

مدينة تعيش تحت التهديد المستمر لبركان يقع على قمتها . وقد استغل إدوارد بالوار ليتون هذه الخلفية الوصفية فى روايته « أيام بومبى الأخيرة » ، عندما جعل من بركان فيزوف بطلا وخلفية وصفية فى نفس الوقت ، وبدون البركان لما قامت للرواية قائمة . ولذلك فالرواية موضوعة كلها فى خدمة هذه الخلفية الوصفية ودراستها ، وكل التصرفات والصراعات التى تنشأ بين الشخصيات ، أو تنهشها من الداخل ، تنبع من هذه الخلفية التى تشكل كلا من البناء الدرامى والمضمون الفكرى للرواية .

وأحيانا تنعدم الخلفية الوصفية تماما فى بعض الروايات ، فيركز الكاتب كل همه على تجسيد الشخصيات وتحريكها ، دون أن يهتم بالفراغ المحيط بها ، وغالبا ما يحدث هذا فى الروايات الفلسفية البحتة ، التى تعتمد على الأفكار والنظريات ، التى تناقشها الشخصيات من الناحية المجردة ، دون اهتمام بتجسيدها فى واقع خارجى أو معادل موضوعى ، ولذلك يغلب الحوار على السرد فى هذه الروايات التى تبتعد كثيرا عن مجال الرواية ، لتقترب من تخوم المسرح الذهنى حيث الشخصيات تتلاعب بالفكرة وتتبادلها ككرة القدم بين أرجل اللاعبين .

تلك هى الاستعمالات المختلفة للخلفية الوصفية . فنجدها فى الروايات الواقعية خلفية مليئة بالأسماء التى لا ترتاح لها الأذن مثل الخشت وأبو مطوة والدكش ، والروائح التى لا ترتاح لها الأنف من أمثال البصل

والكرات والقذارة النتنة فى الحوارى والأزقة ، وأيضا المناظر التى لا ترتاح لها العين كثيرا من أمثال القرداتى ذى العين الواحدة ، والوجه المتآكل من الجدرى ، والعالمة ذات الجسد المكون من دوائر اللحم الأبيض المرصوصة فوق بعضها البعض .. وهى جزئيات تختلف بل وتتناقض مع الجزئيات المكونة للخلفية الوصفية الرومانسية الزاخرة بالأسماء الرقيقة مثل منى وإنجى وليلى وشهيرة وأحمد وكمال ومراد ورامى ، والروائح العطرية النابعة من شعور الحسان والزهور والورود والنسيم العليل ، والبطلات اللاتى يشبهن الفراشات الطائرات بين خضرة الأرض وزرقة السماء ، بوجوههن الملائكية ، وشعرهن الذهبى مع البلابل الصادحة والعصافير المغردة .

إن الروائى الذى يكتب بالنثر عليه أن يستفيد من الكثافة اللغوية والخصوبة التصويرية التى تميز الشعر ، فعليه أن يبث روح الشعر فى الخلفية الوصفية دون أن يفرض عليها النظم والقافية والوزن ، حتى لا يهتز الإيقاع النثرى العام للرواية ، بل إن الحرية التى يتيحها النثر للروائى تمنحه فرصا أكبر للانطلاق فى التعبير ، والتغيير الإيقاعى ، طبقا للموقف الدرامى الراهن .

وكثير من الكتاب يتأثرون بأسلوب كتاب السيناريو السينمائى عند إقامة بناء درامى لرواياتهم ، والفارق بين الروائى والسينياريست أن الأول يستخدم القلم ، بينما الثانى يستخدم العدسة ، ولكن الاثنين يتفقان فى ضرورة الاقتصاد فى استعمال الكلمات والعبارات والمناظر

التى لا لزوم لها ، والتى لا تفيد البناء الدرامى ، لأنها لا تؤدى أية وظيفة عضوية . وأسلوب السيناريو السينمائى عند اتباعه فى الرواية ، فإنه يسيطر على حركة الخلفية الوصفية ، حيث يقوم بتحريكها ، لكى تدل دراميا على المغزى الكامن وراء الحركة من حيث ارتباطها بالمواقف الملازمة لها . يقول أوزويل بليسكتون فى كتابه « كيف تكتب السينازيو ؟ » :

« يسجل الفيلم فترة زمنية معينة على شريط السيلولويد ، وهذه الفترة الزمنية يجب أن تتضمن الحركة ، إن الشخص الذى يستطيع أن يجلس وحده محملقا إلى ما لا نهاية فى دمية من القش ، شخص غير عادى يعيش ظروفا غير عادية ، ولكن كل شخص تقريبا يستطيع أن يجد التسلية لفترة ما ، وذلك فى حركات مضحكة لكلب يهتز — مثلا — فرحا . فالحركة تعبر عن الحياة ، وتستطيع الحركة أن تضفى على الجماد حياة متعاطفة ، تزيد من معناها . ونحن نستطيع أن نعرف الشىء الكثير عن الأطفال ، إذا نظرنا إلى طفل يلعب ، أكثر مما لو نظرنا إلى طفل نائم . والقاطرة التى تخرج صوتا كالرعد أثناء سيرها ، توحى إلينا بأنها قطار حقا ، أكثر من القاطرة التى خمدت نارها ووقفت ساكنة فى مخزن القاطرات .

فالحركة تدل على الحياة ! ولكن هل أية حركة تدل على الحياة ؟ أيا كانت هذه الحركة ؟ كلا بالطبع . فقد سبق أن قلنا إن الفيلم يتطلب بناء فنيا ، والحركة هى العنصر الأساسى لهذا البناء الفنى ، ولكن يجب أن نختار هذه الحركة حسب مغزاها ، فالكتاب لا يتألف من أية كلمات ، والفيلم لا يتكون من أية حركات » .

الفصل الثامن

(٨) الحتمية القدرية

إن الفن قادر على الاقتراب من القوى الميتافيزيقية فى حياتنا ، أكثر من العلوم التجريبية المعاصرة ، والتى لا تعترف إلا بالمشاهدة والتجربة والملاحظة ، وبرغم تقدم جميع العلوم إلى درجة غزو الفضاء والكواكب الأخرى ، فإن الإنسان ما زال تحت وطأة قوى خفية نلمسها فى التأثير الذى تمارسه على حياتنا دون أن ندرى كنهها ، أو ندرك ماهيتها ، فنحن لا يمكن أن نفسر علميا الأسباب الخفية الكامنة وراء نقاط التحول فى حياتنا ، التى قد يتحكم فيها فارق ثانية من الزمان أو بوصة من المكان .

وهذا يبدو بوضوح فى الصدف التى تغير مجرى حياتنا باستمرار ، فهى موجودة بالفعل ، وقد يفسرها البعض علميا بقوله بأن حتمية المكان مع الزمان ، هى التى تخلق الصدفة ، التى تؤثر على وجودنا ، وهذا تفسير علمى سليم ، ولكنه قاصر لأن العلم لا يستطيع تفسير الدلالة أو المعنى الكامن وراء هذه الصدفة ، لأن هذا المعنى يختلف من شخص لآخر ، وبالتالى فإن العامل الإنسانى يتدخل فى العامل الميكانيكى ، ويشكلان المجال الذى يستطيع فيه الفن الاقتراب من عناصر الحتمية

القدرية ، من أمثال الصدفة والحظ والتفاؤل والتشاؤم ، والأحلام والتنبؤ بالمستقبل والإيمان بالله والقسمة والنصيب ، والمكتوب، والظواهر اليومية التي تبدو ذات دلالات معينة فى ظل ظروف محددة ، وقد لا يعترف البعض بوجود عنصر القدر فى حياته ، لأنه يحب تفسير كل ظاهرة تفسيراً علمياً مقنعاً ، ولكننا نجده يعترف به بصورة أو بأخرى لأنه ليس من المهم تسميته بالقدر ولكن المهم الإحساس بوجود هذه القوة الخفية ولنسمها كما نشاء ، إذ أننا لا نستطيع إنكار هذه القوى ! إلا عندما يسنطيع الإنسان أن يقهر المرض والموت وكل القوى التى تهدد حياته ، وهذا احتمال لا يمكن إثباته علميا لأن طبيعة الحياة البشرية تتنافى مع الخلود . والمادة وإن كانت لا تفنى ولا تستحدث من العدم إلا أن أشكالها غير خالدة تتبدل بتغير الملابسات والظروف والتفاعلات والعوامل الكيميائية والفيزيقية والجغرافية والتاريخية والجيولوجية والبيولوجية . وهذا التغير المستمر يمنعنا من التعرف على المادة فى شكل خالد مستمر ، وفقدان الخلود هنا يرجع إلى العوامل الميتافيزيقية التى تحكم الوجود الإنسانى والتى تعالجها الفلسفة .

يقول برتراند راسل فى كتاب « العالم كما أتصوره » : أنا عالم ذرى فى مجال المنطق ، وهذا يعنى كما أتصور أنه لا بد من الاعتماد على التحليل للإفضاء إلى طبيعة الأشياء التى نقوم بفحصها ، وفى إمكان الإنسان أن يستغل التحليل إلى أن تقابله أشياء يعجز أمامها التحليل وهى : الذرات المنطقية ، وأنا أقول إن هذه الذرات منطقية لأنها ليست ذرات من

المادة ، وإنما هى ذرات فكرية تصنع منها الأشياء . وفى اعتقادى أن الفلسفة لن يكون لها غداً ما كان لها من أهمية عند الإغريق أو العصور الوسطى ، ويبدو لى أن العلم سيحرم الفلسفة من أهميتها » .

ونحن نضيف إلى قول برتراند راسل أنه إذا كان التحليل العلمى سيقف عاجزا أمام إدراك كنه هذه الذرات المنطقية ، وإذا كان العلم سيحرم الفلسفة من أهميتها ، فإنه لا يستطيع أن يحرم الفن من السحر الكامن فيه ، هذا السحر الذى يتسلل إلى الذرات المنطقية عند الإنسان من خلال تيار الشعور واللاشعور وليس عن طريق العقل التجريبى البارد . ومن خلال هذا السحر يستطيع الإنسان أن يقترب أكثر من القوى الميتافيزيقية التى اصطلح الإنسان على إطلاق لفظ القدر عليها . وليس السحر هنا نكسة إلى الوراء تتنافى مع روح التقدم العلمى لأنه يعمل بناء على قصد محدد لاستحضار انفعالات معينة دون غيرها لإطلاقها فى أمور الحياة العملية أو كما يقول روبن جورج كولنجوود فى كتابه « مبادئ الفن » : إن السحر تمثيل ، والانفعالات التى يستحضرها تقدر تبعا لدورها فى الحياة العملية . فهى تستحضر للقيام بمثل هذا الدور ، وتتزود بالنشاط السحرى وما فيه من قوة خلاقة ، أو تساعد على تركيز الجانب السحرى فى الحياة العملية بالتيار الانفعالى الذى يدفعها . ومن ثم فإن السحر ضرورى لكل حالة يصادفها الإنسان ، وهو موجود بالفعل فى كل مجتمع سليم ، وأى مجتمع يعتقد أنه قد تجاوز الحاجة إلى السحر ، إما قد أخطأ فى هذا الظن ، أو هو مجتمع ميت ، فى حالة احتضار بسبب افتقاره إلى العناية بكل ما يساعده على البقاء .

ولا نقصد بهذا أن الفن يتنافى مع العلم ، ولكنه يستغل من الأدوات ما يتفق مع طبيعته ، وهى أدوات لا يهم أن تختلف أو تتفق مع الأدوات العملية لأن المهم هو الهدف وليس الوسيلة ، والهدف هنا يكمن فى محاولة تكامل المعرفة الإنسانية ، وهو هدف يسعى إليه كل من العلم والفن على حد سواء . ولذلك لا يجب أن ننظر باستعلاء إلى القوى الغيبية التى يعالجها الفن من خلال الطاقة السحرية والجمالية الكامنة فيه ، لأن التحليل العلمى البحت ما زال عاجزاً عن تفسير وتحليل هذه القوى الغيبية وبالتالى فلا يمكن أن ينطبق بمعاييره الجافة على حيوية الفن . فالعمل الفنى يتطلب من الجمهور أن يبحث ويستخلص المعنى الباطن الكامن فيه دون تطبيق مقاييس معدة ومناهج مسبقة وقوانين صماء لأن سحر العمل الفنى سيظل فى هذه اللمسة من الغموض ، هذه اللمسة التى نحسها ولكننا لا نلمسها ، وهى لمسة قريبة من تلك التى تحدثها القوى الميتافيزيقية فى أنفسنا ، أى أننا نستطيع أن نرى هذه القوى مجسدة ومتبلورة أمامنا داخل العمل الفنى وليس كما نحس بها مجردة ونائية . والفن هنا يمنح الإنسان القدرة على النظر داخل كنه هذه القوى من خلال البناء الدرامى المجسد أمامه ، ولكن هذا لا يستدعى تحليل وتفسير كل صغيرة وكبيرة فى العمل الفنى وإلا قتل روح السحر الكامنة فيه كما يقول رولان بارت فى كتابه « النقد والحقيقة » مهما ذهب النقد فى تفسير العمل الفنى ، فإنه يحتفظ دائما بسر كامن فى أعماقه ، وأحيانا تؤدى محاولة الكشف عن هذا السر إلى تجريد العمل الفنى من إمكانية إضافات جديدة .

ولذلك فنحن نعتقد أن أسلوب الفنان وحده لا يكفى ، فإذا كان الأسلوب عملية إرادية تنظيمية تسمح للفنان بالتحكم فى فنه وأدواته إلا أن الصنعة والأسلوب لا بد أن يكونا فى خدمة فكرة أو نظرة خاصة إلى العالم ، فالفنان ذو الأسلوب الخاص هو من تبدو فى أعماله علاقة حية من نوع خاص بينه وبين العالم . كذلك فإن الفن امتلاك للواقع وانتصار على القدر ولا يقتصر على مجرد تقبل الواقع . فمن طبيعة الفن محاولة امتلاك المكان والزمان والممكن وانتزاعها من دائرة العالم الذى يتحكم فيه ويسيطر عليه . إن كل فن خلاق هو فى صميمه صراع ضد القدر وضد الشعور بما يحمله الكون من عدم اكتراث بالإنسان أو تهديد بإفنائه فى أى لحظة ، أو بعبارة أخرى صراع ضد جاذبية الأرض وسلطان الموت .

وعندما يستطيع الفنان إحالة الفن إلى شىء إنسانى يجعل للشىء صفة الوجود ، أى عندما يستطيع أن يضفى على عمله الفنى مثلا لغة جديدة لم تكن موجودة فى الواقع وفيما يحيط به ، فيصبح العمل الفنى عندئذ فى نظرنا شيئا آخر يستحيل فيه الفناء والفوضى وعدم التحدد وانعدام المعنى وضياع الهدف إلى شىء إنسانى يفلت من طائلة الفناء ، عندئذ يكون الفنان قد قدم فناً إنسانيا خالداً .

وفى تعليق إدون موير فى كتابه « بناء الرواية » على عنصر القدر فى الرواية التسجيلية ، نجده يقول : « ينبغى أن يكون الزمن عرضياً فى الرواية التسجيلية ، ولن تتضح تحكميته على أشدها أكثر من الطريقة التى يتصرف بها فى الحياة الإنسانية . فالشخصيات فى الرواية الدرامية

« تموت فى الوقت المناسب » كما يقول نيتشه . فالكابتن أهاب وميكل هنشرد وكثرين إرنشو يغادرون الحياة كلها فى اللحظة التى أعدها القدر لهم منذ بعيد . ولكن الأمير أندريه يموت فجأة بطريقة عرضية فى الوقت الذى يضع فيه الخطط لمستقبله ويرسم لحياته المستقبلة . وهنا يأتى تساؤل بيرسى لبوك فى قوة بالغة : «ولكن ماذا عن المعنى أو المضمون أو ما أحب أن أسميه بالمغزى الأخلاقى فى الرواية » لئن كان للإرادة الإنسانية والبصيرة الملهمة أى معنى فإن هذا المعنى لا وجود له فى موت الأمير أندريه الفجائى . ومع ذلك فإن للحياة عند تولستوى مغزى ، والحق أننا أحسسنا ، من وراء ميتة الأمير أندريه الفاجعة ، وإن يكن ذلك بطريقة غامضة ، أن تولستوى قد أدرك ، أو كان يحاول إدراك وجود قانون ربما كان ضرورياً ، ترجع إليه هذه الميتة المفاجئة ذات المغزى فى حياة واحدة . وقد كان ما أدركه هو قانون القدر فى الرواية التسجيلية ، وهو فى جوهره مجرد وجه آخر للزمن الحسابى ، يحتوى على كل شىء : الحياة والموت ، الفوز والهزيمة يحتويها نظرياً فى نسب ثابتة مقننة ، إلا أنه يطلقها فى لحظة قدرها قبل ذلك حين تتكشف بطريقة نهائية . وهذا القدر لا يمكن إدراكه ، بل يحسه الإنسان بالإيمان والحدس ، كما أنه خفى وغامض وميتافيزيقى ، يقسم كل ثواب وعقاب ، ولكن طبقا لشروطه وقوانينه الخاصة ، وبالطريقة التى تبدو للإنسان عادلة أحيانا وظالمة أحيانا أخرى .

أما فى الرواية الدرامية فالقدر ظاهر ، نراه وهو يتجلى فى الحياة التى

يسقط عليها لحظة الكشف ضوء باهر أكثر من ضوء النهار العادى ولأننا نراه منكشفاً ظاهراً ، فنحن نفهمه ونرضخ له . وعلى العكس من ذلك تقف الرواية التسجيلية ، فعندما يكون العالم الإنسانى واضحاً ومباشراً ، فإن القدر يظل غامضاً ، وما يسعنا إلا أن نسلم على أساس الإيمان بقوانينه التى لا تدرك . فمفهوم كاتب الرواية التسجيلية عن القدر مفهوم دينى فى الغالب ، وخاصة فى العصور الأولى . فتلك القوة التى تقسم المخاطرة ، والألم والعمل والمتعة والموت ، كأنها من عالم خفى ، توقظ الرهبة وتتطلب التفكير عن الذنب أو الرضا والاستسلام أو لعلها أوجدت فى وقت ما ، تلك الآلهة المعينة التى كان يمكن أن تقدم إليها مثل هذه القوانين . فالروايات التسجيلية القديمة الكبيرة ، مثل قصة داود وملحمة الأوديسا ، روايات دينية أو هى على الأقل من ذلك النوع الذى تواضعنا على تسميته دينيا ، فى مفهومها للقدر . ولكن يبدو أن قدرة الجنس البشرى على التأجيل الإرادى للإنكار قد ضعفت ، فمفهوم القدر فى « الحرب والسلام » أو فلنأخذ مثلًا حديثاً هو « حكايات الزوجات العجائز » ليس إلا انعكاساً لما كانت عليه قصة داود ولكن صبغة دينية تظل مع ذلك فيها . فالإيمان بجدوى التفكير عن الذنب قد ولى ، ومعه ذلك التأجيل الإرادى للإنكار الذى نسميه بالرضا والاستسلام .

ولسوف يتبقى هذا بوصفه من بقايا الشعور الدينى فى كل الروايات التسجيلية جيدها ورديئها ، لأن صورة « لدورة الميلاد والنمو ، فالموت

والميلاد من جديد » لا تتم إلا إذا تضمنته وإلا خلت من كل قيمة على الإطلاق . ومن ناحية أخرى فإن كاتب الرواية الدرامية ، يعترف بالقدر الذى يتكشف فى العالم ، وهذا اللون الخاص من الإيمان ليس مطلوبا منه . إنه يرى الحدث علة ومعلولًا ، وكلاهما يعبران عن حقيقة واحدة ، ولكن يتحركان فى مجالين مختلفين . وينبغى أن يكون للعلة والمعلول حقيقة خارجية وداخلية فى الرواية الدرامية ، إذا لم تكن مجرد عمل آلى بحت كما ينبغى أن يبرز الكاتب فى الرواية التسجيلية هذين الجانبين بقدر متساو . إذا أراد أن يكون لتلك الرواية معنى . وينبغى أن يحافظ الكاتب محافظة صارمة على سمة القدر المجهول وسيره المنتظم ، على أن تقدم البقية كصورة لكل ما يمكن إدراكه » .

وبعض الروائيين يطمحون إلى رؤية تلك الوحدة أو صورة لها ، إذ أن كانط يؤكد أنه لا يستطيع رؤية الوحدة الكلية من البداية إلى النهاية غير الكائن الأعلى . ويفضل إيمان الروائى بأن العقل الإنسانى فى محاولته رؤية الحياة رؤية كلية ، يركز مجال رؤيته ، أو هو يفعل ذلك بالسليقة عن طريق الابتعاد عن الحياة لكى يراها بوضوح وموضوعية . وبالابتعاد عن الحياة يستطيع الفنان أن ينظر إلى القدر من فوق ، وبالتالى يختلف موقفه من القدر عن موقف الإنسان العادى الذى يجد نفسه تائها ضائعا وسط ضرباته دون أن يدرى المعنى وراء هذه الفوضى ، فالفنان يستطيع أن يمنهج القدر من خلال أعماله ، بل ويمكن أن يسيطر عليه إذا استطاع الوصول إلى تلك الوحدة الكلية أو صورة منها .

وعند بعض الروائيين نجد أن أغلبية شخصياته تكون ضحايا للحتمية القدرية وبطشها ولكن يجب أن يكون للبناء الدرامى القدرة على تجسيد هذه القوى الغيبية وتقديمها إلى القارئ فى صورة مرئية حتى يتفحصها ويتلمسها ويقترب منها فى ثقة وإيمان بإنسانيته ، بعيدا عن فقدان التوازن الذى يصحب تأمل هذه القوى الميتافيزيقية .

ومن الممكن أن تتمثل نسبية القدر أحيانا فى الظروف والمفاهيم والتقاليد والرواسب التى تسود المجتمع وتتخذ لنفسها خاصية الحتمية القدرية ، تلك الخاصية التى تثبط همة الناس عند محاولة تغييرها ، لأن الإنسان الذى يحاول تغييرها يصير فى نظر الناس مجنونا يتحدى القدر .

وأحيانا تعلو دقات القهر لتصير هى النغمة المسيطرة على كل ما عداها من نغمات . فالقدر أحيانا عند بعض الروائيين يقوم بالدور التقليدى للشخصية الشريرة التى تنتهز الفرصة تلو الأخرى حتى تقضى على البطل أو البطلة أو كليهما معاً . فالشر ليس قوة مجسدة فى شخصية معينة ولكنه قوة ميتافيزيقية مجردة يمثلها القدر بكل غيبياته ومتاهاته . ولذا فالإنسان لا يكف عن المقاومة مع القدر بكل الوسائل المتاحة مما يثير فى أنفسنا الإحساس المأسوى بنبله ، ذلك المخلوق الضعيف الفانى الذى لا يعترف بضعفه وفنائه عن طريق الاستبسال فى المقاومة إلى آخر رمق . هذا التيار هو الذى يخلق فى نفس القارئ إحساس الخوف والعطف فى آن واحد مما يطهر إحساسه ويرتقى به إلى مستويات ميتافيزيقية عليا كما يقول أرسطو فى كتابه « فن الشعر » .

فنحن نخاف على البطل من مصيره القابع لمو المتربص به فى كل زمان ومكان طبقا للحتمية القدرية ، نخاف عليه لأننا نتصور أنفسنا فى نفس ظروفه مدفوعين بنفس القول إلى نفس المصير ونعطف عليه لأنه يشاركنا نفس الإنسانية ، ويقاوم من أجل إثبات نبل هذه الإنسانية برغم تأكده أنه مهما قاوم واستبسل فمصيره فى يد القدر .

ولكى يحقق القدر أهدافه لا بد وأن يتمثل فى عنصرين متصارعين على الأقل بحيث تقع الشخصية فى منطقة الشد والجذب بين هذين العنصرين وتظل نهبا لكليهما حتى تقع فى نهاية الأمر صريعة لها ، وغالبا ما يتجسد هذان العنصران فى الطبيعة النفسية التى جبلت عليها الشخصية وفى الكيان الاجتماعى الذى يمثل المجتمع ، وينتفى عنصر القدر فى حالة تطابق هذين العنصرين . وكثيرا ما يستعمل القدر سوء التفاهم كأحد أسلحته لبلوغ أهدافه ، وإن كان سوء التفاهم فى الكوميديا يثير الضحك والمرح والدعابة وينتهى نهاية سعيدة ، إلا أنه فى المأساة يكون ذا عواقب وخيمة وآثار مدمرة . ولعل الصدفة هى العامل الأول المؤدى إلى سوء التفاهم وخلق حاجز وهمى بين البطل والبطلة حتى تتعقد الأمور بينهما وتسير من سيىء إلى أسوأ .

ومن سمات القدر أنه يستغل العلاقات المتبادلة بين الشخصيات فى ربط أقدارها وتشبيكها ، فهو يؤثر على شخصية ما ثم يسرى التأثير بسرعة البرق فى كيان الشخصيات الأخرى ، ولا توجد قوة مؤثرة على الأرض إلا وكانت عرضة بدورها للتأثر ، ولكن هذه القاعدة لا تنطبق

على القدر فهو يؤثر ولا يتأثر . وفى أغلب الأحيان وطبقا للمفهوم الإنسانى فهو يعد قوة عمياء لا تفرق بين سعادة الإنسان وبؤسه . فهذه القوة تساعد أحيانا من لا يستحق المساندة وتهوى بمعولها المدمر على البائس ، أى أن القانون الأخلاقى الذى يقسم السلوك الإنسانى إلى خير وشر لا يمكن أن ينطبق على الحتمية القدرية .

وإذا كان قانون الجاذبية الأرضية هو الذى يحكم حركة كل الموجودات على هذه الأرض من الناحية الفيزيقية فإن الحتمية القدرية هى التى تحكم حركتها من الناحية الميتافيزيقية . ولذلك فنحن نستطيع اعتبار الجاذبية الأرضية بمثابة المعادل الموضوعى للحتمية القدرية . فالجاذبية الأرضية تريد أن تجذب كل شىء إلى الأرض ، وحياة الإنسان واقفا ليس سوى تحديه لهذه الجاذبية ، ولكن يظل واقفا حتى يأتى اليوم الذى يسقط فيه ويندمج فى تراب الأرض ، فإن كان قانون الجاذبية هو الذى ينظم الحياة الإنسانية وبدونه لا توجد حياة على الأرض ، فهو فى نفس الوقت السبب الرئيسى فى اندثار حياة البشر فردا فردا ، أى أن الحياة والموت هما وجهان لعملة واحدة : الجاذبية الأرضية . ونفس القانون يمكن أن ينطبق على الحتمية القدرية ، فهى لو شاءت لقضت على الإنسان نهائيا ولم تمنحه أية فرصة لإثبات إرادته ، ولكنها مع ذلك تعطى الإنسان إمكانيات ضخمة لكى يرضى غروره ويشبع تعاليه ويظن أنه يستطيع الإتيان بالمعجزات ، وفجأة تنهال المصائب عليه حتى تسحقه تماما .

فالزمن يسير فى بعد واحد ولا يمكن أن يرجع إلى الوراء ولو لثانية

واحدة ، وبذلك تنمحى إرادة الإنسان فى إصلاح أو تصحيح ما حدث فى الماضى ولو منذ لحظات ، فما يحدث فى الماضى يصير ملكا للماضى ولا يستطيع أى بشر كان أن يصل إليه . من هنا كانت القوى الرهيبة التى تمارسها الحتمية القدرية مع دوران عجلة الزمن ، فلو أن الإنسان استطاع إيقاف دوران هذه العجلة تمكن من هزيمة القدر نهائيا . فكل ما يحدث فى الماضى يمكن إصلاحه وتصحيحه بإعادة العجلة إلى الوراء حتى اللحظة التى وقع فيها الحادث ، ولكن العجلة تدور وتدور طاحنة فى طريقها كل من يقترب منها من البشر ، ومن المؤسف أن الإنسان لا يملك أيضا المقدرة على الابتعاد عن هذه العجلة الرهيبة إذ أنه يدور فى فلكها ، ويظل يقاوم ويقاوم حتى تتفاعل الجاذبية مع النسبية فتجذبه داخلها وتطحنه مع من سبقوه .

وبرغم أن القدر قوة ميتافيزيقية وتجريدية وغيبية كما نجدها عند الفلاسفة الذين درسوا هذا المضمون فإنها تختلف تمام الاختلاف فى مجال الفن الروائى ، فنجد بعض الروائيين يحرص بشدة على تجسيدها وبلورتها بحيث نكاد نلمسها ونراها بثقلها على كاهل الشخصيات ، فأحيانا يتقمص القدر إحدى الشخصيات ، وأحيانا أخرى يتجسد داخل نسيج المواقف ، وأحيانا ثالثة يتبلور فى التركيب الاجتماعى،وأحيانا رابعة يبدو فى الموقف السياسى بين مختلف الدول ، وهكذا تتعدد صوره طبقا للمواقف التى تجسده .

الفصل التاسع

(٩) العنصر الكوميدى

إن الضحك اختراع إنسانى ، تفتق عن ذهن الإنسان كوسيلة للهرب من تلك الحتمية القدرية المتربصة به فى كل مكان وزمان . لقد أراد القدر أن يحاصر الإنسان بالعدم ، ولذلك فالكوميديا دواء مطهر يزيل من النفس أدران الهم والقلق والحقد والتشاؤم ، حتى لقد أصبح من الممكن أن نتحدث عن نوع من التطهير الكوميدى يحاكى التطهير التراجيدى ، والذى ذكره أرسطو من قبل . ويقول شارل لالو فى كتاب « الضحك كقيمة جمالية » : إن التطهير الكوميدى أعظم قيمة من التطهير التراجيدى لأن الأول يمنح دفعة قوية تساعد الإنسان على الاستمرار والانطلاق فى الحياة ، بينما الثانى يقتصر على إشاعة الارتياح النفسى داخل الكيان الإنسانى ، ولذلك فإن التطهير الكوميدى أكثر إيجابية من التطهير التراجيدى ، لأن الكوميديا تستطيع أن تتحدى الألم بينما تقنع التراجيديا بتخفيفه ، كما يؤكد نيتشه ن « إرادة القوة » :

« إننى أدرك تماما لماذا كان الإنسان هو الحيوان الوحيد الذى يضحك ، فإنه لما كان الإنسان هو أعمق المخلوقات ألما ، فقد كان لا بد له من أن يخترع الضحك ! وإذن فإن أكثر المخلوقات تعاسة وبؤسا ، هو

— بطبيعة الحال — أكثرها بشاشة ومرحاً .

ويضيف زكريا إبراهيم فى كتابه « سيكلوجية الضحك والفكاهة » : لقد أرادت الطبيعة لهذا المخلوق الناطق أن ينوء بهم الموت ، وكأنما هى قد أرادت أن تكون فكرة الموت هى الضريبة الفادحة التى يدفعها الإنسان ثمنا لنعمة العقل ، والذى اختصته به دون غيره من الموجودات ، فكان لا بد لهذا الموجود الناطق الشقى أن يجد علاجاً لفكرة الموت ، ومن ثم فقد كان الدين ، وقد كان الضحك .. والحق أن الابتسام والضحك والبشاشة والمرح والفكاهة والمزاح والدعابة والهزل والنكتة والكوميديا ، إن هى إلا ظواهر نفسية من فصيلة واحدة ، وكلها إنما تصدر عن تلك الطبيعة البشرية المتناقضة ، والتى سرعان ما تمل الحياة الجدية والصرامة والعبوس ، فتلتمس فى اللهو ترويحا عن نفسها ، وتبحث فى الفكاهة عن منفذ للتنفيس عن آلامها ، وتسعى عن طريق التكتة نحو التهرب من الواقع الذى كثيرا ما يثقل كاهلها » .

والإنسان هو المخلوق الوحيد الذى يضحك لأنه يفكر ، لأنه لا وجود للضحك فى الطبيعة ، فإن الأشجار لا تضحك ، والحيوانات والجمادات لم تعرف الضحك ، بينما بنو البشر هم الوحيدون الذين تعلموا الضحك ، وهو لا يقتصر على عمر محدد ، فإننا نجد الأطفال يضحكون قبل تعلمهم الكلام وكذلك الشباب ثم كبار السن . فالضحك ظاهرة إنسانية عامة ، وقد منحها الله للبشر لما أنعم عليهم بها من ذكاء وقدرة عقلية . ولذلك فالضحك هو تحدى الإنسان لمآسيه فى

الحياة ، كما يقول لورد بايرون الشاعر الإنجليزى « ما ضحكت لمشهد بشرى زائل ، إلا وكان ضحكى بديلا أستعين به على تجنب البكاء » .

ولذلك يستعين كثير من الكتاب بالعنصر الكوميدى فى رواياتهم التى تنتمى إلى المدرسة الواقعية النقدية ، أما فى الروايات المرتبطة بالرومانسية المثالية فإنها تميل إلى العنصر التراجيدى ، لأنها تبرز مأساة الفرد تحت وطأة المجتمع ، بينما العنصر الكوميدى يبلور مهزلة المجتمع فى مواجهة الفرد . فالضحك بطبيعته ظاهرة اجتماعية ، كما يذهب الفيلسوف هنرى برجسون — فى مقالة عن معنى الكوميديا — إلى أن الإنسان ما كان يمكن أن يقدر الكوميديا أو يتذوق النكتة لو أنه كان يشعر بأنه وحيد يحيا فى عزلة عن الناس ، وذلك لأن الضحك بطبيعته فى حاجة إلى أن يردد أصداءه وينشر تأثيراته ، ويستلزم ضربا من المشاركة بين الضاحك وغيره من الضاحكين ، وربما كان أكبر دليل على أن الضحك ظاهرة اجتماعية ، أنه كلما زاد عدد الجمهور فى المسرح ، زادت بالتالى ضحكاتهم واشتد تصفيقهم . هذا إلى أن كثيرا من النكات والدعابات الهزلية ، لا تقبل الترجمة من لغة إلى أخرى ، نظرا لارتباطها بعادات مجتمع معين وأفكار قوم معينين .

ويخلص برجسون من هذا كله إلى أنه إذا أردنا أن نفهم الكوميديا على حقيقتها ، فلا بد لنا من أن نتصورها فى مجالها الطبيعى ، ألا وهو المجتمع ، كما لا بد لنا أيضا أن نقر بوظيفتها الاجتماعية ، وهى الفكرة الأساسية فى تحليل برجسون للكوميديا ، فهى لا تخرج عن كونها استجابة لبعض

مطالب الحياة الاجتماعية ، وإصلاح لبعض أوجه النقص الاجتماعى ، أى أنه لا يمكن الفصل بين العنصر الكوميدى والخط الاجتماعى فى مجال الرواية أيضا ، ومن هنا كانت أصالة العنصر الكوميدى فى روايات الواقعية النقدية ، ولذلك فإن المنهج الكوميدى يرتبط بالإصلاح الاجتماعى ، لأن الكوميديا هى السلاح الوحيد الذى يمكن أن يؤثر فى الإنسان ويغيره ، فهى تدفعه إلى السخرية من نفسه ، وبالتالى فهى تجبره على تغيير سلوكه . فالضحك هو السيف الذى يسلطه الفنان ، على رقاب الخارجين على المعايير الإنسانية والآداب العامة والمثل العليا ، وليس أدل على أن الضحك أداة اصطنعها الفنان ، واستغلها فى نقد المجتمع وتصحيحه ، من أنه يقف بالمرصاد لكل من يستهين بالإنسان وبقيمه .

فالضحك عامل صراع يساعدنا على أن نجاهد فى سبيل استبقاء الكيان الإنسانى على ما هو عليه ، لأنه يسمح لكل جماعة بأن تحافظ على كيانها فى حدود تقاليدها وعرفها . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إنه حينما تسخر الجماعة الواحدة من غيرها من الجماعات — باعتبارها جماعات مغايرة لها — فإنها تحافظ بهذه السخرية نفسها على صميم كيانها الاجتماعى . ولكن إذا كان للضحك صبغة محافظة ، من حيث هو أداة نواجه بها الأجنبى ، فإنه على العكس من ذلك قد يقوم بوظيفة النقد والإصلاح والتغيير بالنسبة للجماعة نفسها ، لأنه بسخريته من العادات البالية ، والتقاليد العتيقة إنما يعمل على خلق رؤية واتجاه جديدين

للجماعة .

ومن هنا فإن الضحك وظيفة اجتماعية نافعة ، يتحتم على الفنان — الذى يستخدم العنصر الكوميدى — أن يقوم بها باعتباره الوصى المحافظ على التقاليد الإنسانية الرفيعة ، وفى نفس الوقت باعتباره المفكر الثائر ضد العادات والأفكار البالية ، وهذا يتفق مع رأى برجسون فى أن الضحك وسيلة فعالة لتعديل أو تغيير أو تصحيح ، تلك النقائص والعيوب التى تنطوى عليها حياتنا الاجتماعية العادية بإظهار ما فيها من سخف وعبث وتفاهة ونفاق وخداع وغش .. إلخ .

رقم الإيداع : ١٩٩٠/٧٢٨٨
الترقيم الدولى : ٧ — ٠٦١٤ — ١١ — ٩٧٧